



# *Universitetet i Bergen*

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

Allv 350

Mastergradsoppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Våren 2013



## **Realisme og underliggjøring i Tor Ulvens lyrikk og kortprosa**

Elisabeth Heggernes

# Takk

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Lars Sætre for god hjelp og veiledning i den lange prosessen frem mot en ferdig oppgave.

«Ulven-forumet» i Bergen har også vært til uvurderlig støtte og inspirasjon. Takk til Anemari Neple og Espen Chr. Dahl for gode idéer og tilbakemeldinger underveis.

Takk også til Pär Sandin og Aidan Conti på latinfaget ved LLE, som har hjulpet med å oversette en latinsk inskripsjon, og til Espen Terjesen som har laget illustrasjonen på forsiden.

Bergen, 15. mai 2013

Elisabeth Heggernes

## **Abstract**

The present thesis investigates a selected material of poems and short prose of Norwegian modernist writer Tor Ulven (1953-1995), with a special focus on how his texts relate to and play with major notions of realism in literary scholarship, as well as with Russian Formalism's central concepts, such as defamiliarization (estrangement) and problematized form.

Tor Ulven is today viewed as one of Scandinavia's most influential authors of the 20th century's late modernity. While Ulven in his earliest writings emerged as a self-declared surrealist, he later considered his work as that of realism as well as modernism. At the same time, he emphasized the importance of the imaginary and of fantastic elements intertwined into his mainly plot-less, detailed and perceptually realistic descriptions of (natural) objects, situations, real or fictitious art works, with lengthy associative leaps and meanderings.

All of these elements are characteristic of Ulven's particular brand of realism, and the combination of these elements attempts to gain a novel, deeper and wider knowledge of the material and the phenomenal world. At the same time they endeavour to widen or "stretch" language in movements towards the borders of language's capabilities and limits, and formulate insights into realms of existence and their outsides, which cannot be grasped by language.

By way of close reading, the thesis, in three major parts with subchapters, conducts detailed analyses of eight selected poems and prose texts by Tor Ulven. The overall research question: to determine the particular brand, the subdivisions and the functions of Ulven's combined realism and poetic estrangement of form, traverses all three parts. In investigative detail, moreover, and aligned with the realism/defamiliarising problem, the individual parts of the thesis discuss three in-depth research questions pertaining especially to the literary texts selected for analysis in each part, and that by and large emulate with Ulven's three major, in part stylistic and in part thematic modes of literary representation.

Part I analyzes the structure and functions of Ulven's extensive use of minute descriptions and associative substitutions. Part II explores various levels and functions of Ulven's frequent practice of transforming occurrences of language, both oral and written, into larger patterns of figures and tropes. Part III elaborates on Ulven's widespread mode of observing and reflecting upon phenomena of indecipherable and unreadable writings, in the form of inscriptions, signs, and potentially signifying webs. In addition, each part embeds discussions of the handling and the functions of time in the selected literary materials.

The thesis concludes that emerging out of Tor Ulven's particular blend of convincingly straightforward mimetic and elaborated, estranging realistic representations, his poems and short prose develop and maintain two other fundamentally insight-seeking realisms that are creatively operative within each of the stylistic and thematic modes analyzed in the three parts of the thesis. On the one hand, Ulven's varying blend of mimesis and estrangement carves out a phenomenological, subjectively inward oriented realism. This inward oriented realism is akin to that of modernism, and focuses on the bond between consciousness and language, with basic existential questions such as what the individual human being perceives as real. On the other hand, it extends a realism providing glimpses of existence's *other* or outside: the indifferent, neutral world of nocturnal nothingness, death and sheer negation, a world which is real in being a basic condition of possibility for phenomenological life, as well as for literature and art.

Finally, above or to the side of these four realisms, in Ulven, arguably there are always strands of a *surrealism*, although not so readily apperceptible in all his phases of production as the other realisms discussed in the thesis.

# **Innholdsfortegnelse**

<b>Innledning</b>	<b>s. 1</b>
-------------------	-------------

## **Del I. Tor Ulvens beskrivelser – en realistisk gjengivelse av virkeligheten?**

<b>1. Innledning</b>	<b>s. 10</b>
<b>2. «Jorden er mye langsommere enn havet»</b>	<b>s. 18</b>
<b>3. «Buketten har ikke lenger...»</b>	<b>s. 25</b>

## **Del II. «En strekking av eksistensen mot et forskjellsløst hele» -- språk, skrift og tale transformert til språklige figurer**

<b>1. Innledning</b>	<b>s. 33</b>
<b>2. «En dikter»</b>	<b>s. 36</b>
<b>3. «En talefeil»</b>	<b>s. 46</b>
<b>4. «Skriveren»</b>	<b>s. 54</b>

## **Del III. Den utydete og uleselige skriften**

<b>1. Innledning</b>	<b>s. 64</b>
<b>2. «Lukkede øyne»</b>	<b>s. 69</b>
<b>3. «(språkløsning)»</b>	<b>s. 73</b>
<b>4. «Utstilling X (écriture trouvée)»</b>	<b>s. 81</b>

<b>Konklusjon</b>	<b>s. 90</b>
-------------------	--------------

<b>Appendiks 1</b>	<b>s. 94</b>
--------------------	--------------

<b>Appendiks 2</b>	<b>s. 95</b>
--------------------	--------------

<b>Bibliografi</b>	<b>s. 97</b>
--------------------	--------------

# Innledning

## « [...] den unike lesningen, alltid den første og alltid den eneste»

Men boken som har sin opprinnelse i kunsten, har ikke sin garanti i verden, og når den er lest, er den fortsatt aldri blitt lest, den når bare sitt verks nærvær i rommet som er åpnet av den unike lesningen, alltid den første og alltid den eneste. (Blanchot 1996: 35)

Dette sitatet fra Maurice Blanchots essay «Å lese» viser frem det som skiller den gode litteraturen fra den mindre gode. Den gode litteraturen lar seg ofte ikke forstå fullt ut, den er avhengig av å oppleves og fortolkes av en leser – noe som gjør møtet med den til både en positiv og en frustrerende opplevelse. Den gode litterære teksten glipper unna en fullstendig forståelse, selv etter at man har lest den mange ganger. Der teksten gir avkall på mening eller går over i det gåtefulle, kan det så oppstå noe mer, et innhold som teksten selv ikke kommenterer direkte, men som oppstår som en følelse eller fornemmelse hos den som leser den. De virkelig gode tekstene blir en aldri ferdig med – hvert møte blir unikt og nytt, og kan åpne for nye fortolkninger.

I lesningen av Tor Ulvens tekster har jeg opplevd at selv tekster jeg har arbeidet med å analysere i over et år fortsatt er gåtefulle og kan åpne for nye innfallsvinkler. Da jeg ble oppmerksom på Ulvens forfatterskap la jeg tidlig merke til flere trekk ved tekstene som ledet mot en særskilt leseopplevelse. Nøyaktige og realistiske beskrivelser av små biter av virkelighet kan gå over i en oppløsning av tiden, med lag på lag av fortid og nåtid som eksisterer parallelt med hverandre. Vi kan finne tekster som setter opp en parallell mellom beskrivelser av den verdenen vi kan sanse, og like livaktige beskrivelser av en mikroskopisk eller makroskopisk verden. I en beskrivelse av en sti i skogen kan det dukke opp tegn og utydet skrift, og et gammelt monument kan i tillegg til en lesbar inskripsjon være risset inn med et annet, mer subtilt nettverk av tegn. Tekstenes utgangspunkt er ofte inngående og realistiske beskrivelser av virkeligheten, som så leder over i en form for overskridelse som gir en anelse av et «noe annet» som aldri fullt ut lar seg forklare.

Denne oppgaven skal handle om dette skjæringspunktet mellom det realistiske og «noe annet» i Tor Ulvens lyrikk og kortprosa. Hva er det ved Tor Ulvens tekster som gjør at de kan oppfattes som realistiske, samtidig som mange av dem samtidig kan sies å overskride virkeligheten?

## Om Ulvens realisme

I litteraturvitenskapen brukes begrepet realisme ofte om en litteraturhistorisk periode på 1800-tallet med kjente forfattere som Balzac og Tolstoj som viktige representanter. Denne historiske realismen la vekt på en mest mulig naturtro fremstilling av personer og handling. Begrepet realisme blir også brukt om en litterær fremstillingsteknikk. Den russiske formalismen med blant andre Roman Jakobson (Heldal & Linneberg (red.) 1978: 50-59) og Viktor Sjklovskij (Kittang m. fl.(red.) 2003: 13-28) fremhevet en bevissthet om at den realistiske effekten litteraturen kan gi er et resultat av språklige virkemidler, som er betinget av litterære konvensjoner i stadig endring.

Da Tor Ulven debuterte på slutten av 70-tallet var han en erklært surrealist (Borge & Hagerup, 1999: 35). Der det i debutsamlingen *Skyggen av urfuglen* fra 1977 er lett å finne surrealistiske elementer, begynner Ulven allerede med *Forsvinningspunkt* i 1981 å nærme seg en knappere og mer presis uttrykksform, hvor de frie assosiasjonene er tonet ned eller erstattet av strammere assosiativ presisjon. I og med denne utgivelsen betraktet Ulven seg som en realistisk forfatter (*Ibid*). Denne formen for realisme består ifølge Borge og Hagerup ikke av en «Sigurd Hoel-realisme», men en streben mot «en beskrivelse som er så nitid at den avdekker nye sider ved det ukjente» (Borge & Hagerup 1999: 45).

I intervju med *Vagant*, det eneste intervjuet han noensinne ga, kommenterer Ulven sin realisme slik: «Jeg vil faktisk kalle meg en realistisk forfatter» (Hagen 1996: 5).<sup>1</sup> Det lille ordet «faktisk» indikerer at Ulven var klar over at tekstene hans i mange henseender peker ut over det realistiske.

Forfatterskapet, og særlig prosadelen av det, blir av mange, inkludert forfatteren selv, sett på som modernistisk (*Ibid*: 9). Linn Ullmann skriver i *Dagbladet* 1993 at: «Ulven befinner seg i en modernistisk tradisjon, der handling og personschildring blir erstattet, eller avløst, av assosiasjoner og fragmenter. Tid, sted og skikkelser er i stadig oppløsning, umulig å fastholde» (Ullmann, Biblioteksentralen (red.) 2004).<sup>2</sup> Disse modernistiske elementene kan umiddelbart oppfattes som en motsetning til en realistisk oppfatning av Ulvens tekster. Så hvordan kan Ulvens tekster leses som realistiske?

---

<sup>1</sup> Opprinnelig trykket i *Vagant* nr 4, 1993. Intervjuet er senere trykket i boken *To dialoger* av Alf van der Hagen i 1996.

<sup>2</sup> Biblioteksentralen trykket i 2004 opp et forfatterhefte om Tor Ulven, med en samling av oversiktsartikler om forfatterskapet, avisomtaler, osv. Dette heftet har ikke oppgitt noen spesifikk forfatter, annet enn at det er utgitt av Biblioteksentralen, og det har heller ikke sidetall. Jeg har valgt å referere til heftet som over. I stedet for å oppgi sidetall viser jeg til forfatteren av anmeldelsen og årstall.

I essayet «Modernismens realisme» påpeker Tania Ørum at de modernistiske forfatterne selv fremhever det realistiske ved modernismen (Ørum, i Holmgaard (red.) 1996: 210). Hun mener de modernistiske tekstene ved å vise frem et lite fragment av dagliglivet indirekte kan rekonstruere den store sammenhengen, og la de store filosofiske og eksistensielle spørsmålene komme til syne innpakket i en historie om noe lite og hverdagslig. På denne måten kan modernismen

[...] således siges at have projekt til fælles med fænomenologien, og den modernistiske skrivemåde kunne godt beskrives som en art fænomenologisk reduktion, hvorved man søger at placere sig på et elementært niveau for menneskelig perception og interaktion forud for alle overgribende teorier. (*Ibid*: 216)

Ved å gå inn i de hverdagslige tingene og fenomenene vil den modernistiske skrivemåten fremheve og forsterke en form for persepsjon av verden, en måte å ta inn verden på, og samtidig fremkalle en annerledes opplevelse av den.

Persepsjonen av tingene ser ut til å være et viktig element ved den formen for realisme Tor Ulven er opptatt av. I en omtale av *Fortæring*, Ulvens andre prosabok, i *Dagbladet* 1991, skriver Alf van der Hagen:

Det virker som den konvensjonelle og ytre realistiske litteraturen for denne forfatteren er en sløvende medisin som gir falsk trøst i en verden som verken er normal eller i noen slags balanse. Hos Ulven dreier det seg heller om en slags ubehagelig indre realisme. (Hagen, i Biblioteksentralen (red.) 2004)

Dette peker mot at Ulvens form for realisme snarere enn å legge vekt på å fremstille mest mulig troverdige personer og plott, setter menneskets *opplevelse av verden* i sentrum. Dette ønsket om å skrive frem en indre opplevelse av tingene er en tanke som kan spores tilbake til modernistiske forfattere som James Joyce og Virginia Woolf, og som vi skal komme tilbake til i den første delen av oppgaven.

Det realistiske i litteraturen vil alltid være en skriftlig fremstillingsmåte, noe forfattere har vært bevisst om siden Aristoteles. Han mente litteraturen, (for ham: teateret), skulle gi en mimetisk gjengivelse av virkeligheten. For Aristoteles ble den mimetiske effekten av komedien eller tragedien sikret ved konstruksjonen av historien og hvordan karakteren til de enkelte personene ble bygget opp, altså hva de sa, når de sa det, osv. (Aristoteles, i Eide m. fl. (red.) 2007: 24). Allerede hos Aristoteles er det virkelige en *effekt*, som i stor grad er bygget opp ved hjelp av språket og dets virkemidler.

Språket er i seg selv bygget på konvensjoner og består av en i utgangspunktet tilfeldig kobling mellom signifikant og signifikat (Saussure 2011: 67). Det har en innebygget mulighet



til å utfordre virkeligheten og formidle historier, også om ting som ikke har skjedd. Denne muligheten språket gir til *diktning* innebærer også en usikkerhet i forhold til språkets relasjon til virkeligheten. Er det overhodet mulig å gi en reell, språklig fremstilling av virkeligheten? Den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty mener språket vårt er uløselig knyttet til bevisstheten:

En tanke, der ville være tilfreds med at eksistere for sig selv uden talens og kommunikationens besværligheder, ville falde tilbage i det ubevidste i samme øyeblikk, den viste sig, det vil sige, at den ikke engang ville eksistere for-sig. På Kants berømte spørsmål kan vi svare, at det faktisk er en tankeerfaring, i den forstand at vor tanke er os givet gennem indre eller ydre tale. (Merleau-Ponty 1994: 141)

Språket er det som gjør at vi kan formulere bevisste tanker, at vi kan huske og gjenfortelle ting som har hendt. Samtidig vil det språklige uttrykket alltid være filtrert gjennom et sinn og et individ. Et spørsmål som følge av dette er om en virkelighet fremstilt gjennom språk noensinne kan være en reell gjengivelse av det virkelige, om det overhodet er mulig å skrive realistisk.

De russiske formalistene kan regnes blant dem som mente at det realistiske ved litteraturen er bygget på språklige virkemidler. Viktor Sjklovskij mente at kunsten ikke skulle være nyttig, men at dens funksjon er å rokke ved måten vi oppfatter verden rundt oss på, altså at den skulle ha en sansemessig og psykologisk effekt på leseren. Denne effekten skulle tvinge leseren til å oppleve verden på nytt, og viktige virkemidler for å oppnå denne effekten var «underliggjøringens virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel» (Sjklovskij, i Kittang m. fl. 2003:18). Jeg mener Tor Ulvens realisme i stor grad kan være bygget på bruken av denne typen virkemidler, og vil i analysene vise hvilke språklige grep han bruker for å gi en realistisk fremstilling av verden.

Et annet element ved Ulvens språklige univers er hvordan tekstene hans kan mane frem en stemning eller en anelse av noe opphøyet. I en omtale av *Stein og speil* i *Dag og Tid*, 10. jan. 1996, skriver Atle Christiansen:

Eg skriv berre at det ikkje er med logikken vi kan følgje skrifta til Ulven, men med sansane våre, og den sansen eg trur er viktigast i denne samanhengen, er den indre stemma vi bruker når vi les, og den er ikkje ufornuftig, den har «fornuft i blikket» [...] idet vår indre stemme sansar seg over skrifta, blir den sansinga eller opplevinga som skrifta sjølv inneheld, aktivisert. (Christiansen, i Biblioteksentralen (red.), 2004)

Christiansen er her inne på denne opplevelsen av noe annet og mer som kommer frem i møtet med en del av Ulvens tekster. Jeg skal i denne oppgaven ved hjelp av nærlesning av et utvalg tekster utforske hva Ulvens form for realisme består av, og hva den kan sies å være forankret i.

I tillegg vil jeg prøve å gi en fremstilling av hvordan Tor Ulvens språklige univers forholder seg til den virkelige verden, og hvordan han tar i bruk virkemidler, og da kanskje særlig underliggjøring, for å få tekstene til å fremstå som realistiske.

### **Om forfatterskapet**

Tor Ulven (1953-1995) er regnet som en av de betydeligste norske forfatterne på 1980 - og 90-tallet. Han debuterte med *Skyggen av urfuglen* i 1977, og ga til sammen ut fem diktsamlinger og seks prosabøker, hvorav den siste, *Stein og speil. Mixtum compositum*, ble utgitt posthumt i 1995. I tillegg til det skjønnlitterære forfatterskapet publiserte Ulven essay i en rekke tidsskrifter, og han oversatte og gjendiktet verk av modernistiske forfattere som Samuel Beckett, René Char og Claude Simon. Etter Ulvens død ble det funnet et stort upublisert materiale, blant annet tre hele diktsamlinger. I 1996 ble det gitt ut en samling etterlatte dikt, og i 1997 kom en samling essay. I 2000 ga Gyldendal ut *Samlede dikt*, og på samme forlag fulgte *Prosa i samling* i 2001 (i det følgende vil jeg referere til disse to bøkene som SD og PS).<sup>3</sup>

Tor Ulvens forfatterskap kretser om temaer som tiden, tingene og materialiteten, og en fremvisning av den menneskelige bevisstheten som holder oss fanget i en smertefull verden.

### **Resepsjonen av forfatterskapet**

Resepsjonen av Tor Ulvens forfatterskap er fremdeles relativt begrenset. Den første resepsjonen består av anmeldelser av bøkene og forfatteromtaler i aviser og tidsskrifter, hvor flere av dem er samlet i et forfatterhefte utgitt av Biblioteksentralen i 2004. I 1999 kom *Skjelett og hjerte, en bok om Tor Ulven*, av Torunn Borge og Henning Hagerup. Dette er en monografi hvor forfatterne dels går igjennom Ulvens biografi og dels forsøker å sette forfatterskapet inn i en litteraturhistorisk sammenheng, både i forhold til andre norske forfattere i samtiden og forfattere som Ulven kan være inspirert av.

Borge og Hagerup ytrer et ønske om å fornye synet på Ulvens diktning og vise at resepsjonen av den så langt har vært «ufullstendig og med slagside» (Borge & Hagerup 1999: 16). De ønsker å nylese forfatterskapet og se det fra flere vinkler enn det resepsjonen til da har vært opptatt av. Blant annet vil de bort fra en innsnevret forståelse av forfatterskapet med et for rigid fokus på ledemotiver som forgjengelighet, død, intethet og forråtnelse (Borge & Hagerup 1999: 16).

---

<sup>3</sup> Se også Appendiks 1 for en fullstendig bibliografi.

I 2003 kom en artikkelsamling om Tor Ulvens forfatterskap, *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*, redigert av Ole Karlsen. Her blir forfatterskapet belyst fra flere vinkler, ved både nærlesninger av enkelttekster og oversiktsartikler, blant annet med en nærlesning av *Avløsning*, Ulvens eneste roman.

To bøker har blitt gitt ut som bygger på avhandlinger om Tor Ulven. I 2007 kom Lone Hartmanns *Sproglige stilleben. En læsestrategi til Tor Ulvens kortprosa*, hvor hun har et særlig fokus på det billedlige i tekstene, både på de direkte referansene til billedkunst, men også på hvordan det billedlige og stillebenet kan danne en innfallsvinkel til lesninger av forfatterskapet. I 2008 ga Janike Kampevold Larsen ut *Å være vann i vannet. Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap*. Kampevold Larsen prøver å gi en oversikt over Ulvens forfatterskap, samtidig som hun er opptatt av virkelighetsfremstillingen i Ulvens tekster. Kampevold Larsen er også opptatt av forholdet mellom det tekstlige universet og det materielle og billedmessige ved Ulvens tekster, men uten at hun går inn i en diskusjon om realisme.

Det er også skrevet flere masteroppgaver om Tor Ulven, for eksempel Stian Kristensens *En kollektiv ensomhet. En lesning av Tor Ulvens forfatterskap*, fra 2003, og Anemari Neples *Anskuelsens akvarium. Erkjennelsesproblematikk og grenseerkjennelse i Tor Ulvens sene prosa, med vekt på fire historier fra Vente og ikke se*, fra 2006.

Det kan se ut som om Borge og Hagerup ved sin nylesning av forfatterskapet dannet en slags «skole» for den videre resepsjonen, idet de dreide lesningene bort fra det de mente var en ensidig vekt på død og negasjonsproblematikk. Boken deres har få grundige gjennomganger av enkelttekster, og de kommentarene som finnes er ofte korte – de bruker gjerne et lite utdrag fra en prosatekst eller et dikt for å illustrere et tematisk poeng. Selv om det finnes enkelte lengre lesninger, blant annet i Lone Hartmanns *Sproglige stilleben*. og i masteroppgaver som for eksempel i nevnte Anemari Neples *Anskuelsens akvarium* eller Asbjørn Stenmarks *Mørkets øyeblikk. En lesning av Tor Ulvens roman Avløsning* fra 1999, har jeg inntrykk av at det er en overvekt i resepsjonen av forsøk på å kommentere hele forfatterskapet fremfor å gi grundige analyser av enkelttekster. En illustrasjon på dette er at av åtte tekster som blir analysert i denne oppgaven, er det kun én som er relativt grundig kommentert i resepsjonen. Av de andre tekstene er noen ikke nevnt tidligere overhodet, mens andre kun er brukt som eksempler for å understreke et tematisk poeng.

Jeg synes derfor at det er viktig for Ulven-resepsjonen å sørge for flere nærlesninger av tekstene hans, og jeg har i det følgende lagt vekt på å prøve å se på helheten ved tekstene

jeg analyserer, fremfor kun å gi en ren tematisk analyse av forfatterskapet.<sup>4</sup>

### **Teoretisk ramme for oppgaven**

I forhold til den modernistiske formen for realisme hos Ulven har jeg valgt å ta utgangspunkt i Tania Ørums essay, hvor hun hevder den modernistiske realismen kan sees som en form for fenomenologi, og i Virginia Woolfs essay «Modern Fiction». Woolfs tekst fra 1919 kan sees som en innfallsport til en modernistisk tankegang om eksistensen, hvor hun fremmer ønsket om å fremstille virkeligheten gjennom den indre opplevelsen av hvordan det er å være menneske.

Asbjørn Aarseths *Realismen som myte* fra 1981 har vært nyttig som en oversikt over hovedtendensene innen realismetenkningen i litteraturvitenskapen. Han skisserer opp to hovedretninger: en mimetisk tradisjon, og en tradisjon for språklige virkemidler som skal få frem en følelse av reell virkelighet. I diskusjonen om realisme bruker jeg også andre teoretikere for å belyse de ulike retningene, blant annet Georg Lukács, Viktor Sjklovskij og Roland Barthes.

Viktor Sjklovskijs essay «Kunsten som grep» og hans begrep om underliggjøring har blitt et gjennomgående element ved analysene, kanskje særlig i forhold til diskusjonene om Ulvens språklige virkemidler.

En viktig filosof for å forstå Tor Ulvens syn på virkeligheten og eksistensen er Arthur Schopenhauer, som i *Verden som vilje og forestilling* fra 1818 fremhever at verden alltid fremstår for oss gjennom en fortolkning via sansene. I diskusjonene om Ulvens bevegelse mot «noe annet», bruker jeg også Kant og hans begrep om det sublime fra *Kritikk av dømmekraften* fra 1790.

Innenfor diskusjonen av de språklige virkemidlene og hvordan språket virker inn på oss bruker jeg både Maurice Merleau-Pontys tenkning om språket i *Kroppens fenomenologi*, Jean-Paul Sartres *The Imaginary*, og ikke minst Maurice Blanchots filosofi om språk og litteratur, og om det imaginære. I tillegg gir J. Hillis Millers artikkel «Ariadne's Thread: Repetition and the narrative line» fra 1976 meg en mer retorisk rettet innsikt i noen av Ulvens virkemidler.

---

<sup>4</sup> Samtidig må jeg innrømme at også jeg bruker sitater fra andre tekster for å understreke poenger og sammenhenger. Denne tendensen i resepsjonen kan muligens også være et uttrykk for hvor stor tematisk sammenheng det er mellom Ulvens tekster gjennom hele forfatterskapet.

Sist, men ikke minst har jeg brukt Tor Ulvens egne tekster og særlig hans *Essays* fra 1997 som gir god innsikt i hans tenkning om litteraturen.

### Oppgavens struktur

Utvalget av tekster er gjort på et tematisk grunnlag, med tre hovedtemaer. Tekstene er relativt jevnt fordelt mellom poesi og prosa. Det kan være vanskelig å se logikken i å diskutere realisme i Ulvens lyrikk, siden poesien kanskje ikke i samme grad som prosaen har vært opptatt av å fremstå som realistisk. Dette henger sammen med Ulvens eksperimentelle uttrykk.

Selv om hans første prosabok ikke ble utgitt før i 1988, viste det seg at Ulven på 1980-tallet ved siden av å skrive poesi også prøvde ut mer prosaaktige former. Flere av diktene hans fra denne tiden kan sies å nærme seg prosaen, ved sin mangel på rim, rytme og allitterasjon. Marius Wulfsberg går i *Klassekampen* i 1996 imot den rådende oppfatningen av Tor Ulven som først og fremst poet, og hevder at man allerede i de tidligste tekstene hans kan finne en «diskret tiltale til et prosaisk du» (Wulfsberg, i Biblioteksentralen (red.) 2004).<sup>5</sup> Også Janike Kampevold Larsen kommenterer denne glidende overgangen mellom poesi og prosa, og mener et fellestrekk ved de ulike formene på Tor Ulvens kortere tekster at de er preget av en spenning eller friksjon mellom et poetisk språk og en prosasyntaks (Kampevold Larsen, 2008: 24).

En utfordring i arbeidet med analysene har vært nettopp den vanskelig klassifiserbare formen Ulvens tekster har, noe som gjør at jeg ofte tar opp spørsmålet om sjanger i forbindelse med de enkelte tekstene. Det finnes mange ulike korttekster, og definisjonene av dem varierer mellom ulike forskere. Fremfor å prøve å klassifisere den enkelte teksten har jeg valgt å bruke Marit Grøttas innføring i en «korttekstenes estetikk» i *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster* (2009), hvor hun tar utgangspunkt i viktige fellestrekk for korttekster.

Jeg har valgt å arbeide med tekster fra ulike stadier av forfatterskapet; fra den første diktsamlingen Ulven ga ut og til den siste. Jeg har ikke med noen av de lengre tekstene fra for eksempel *Vente og ikke se*. Dette har vært delvis på grunn av plasshensyn, og delvis fordi mange av de elementene ved forfatterskapet jeg ønsket å undersøke nærmere, også viser seg i de kortere tekstene.

---

<sup>5</sup> Et eksempel på et tidlig dikt som er svært nær prosa i formen er «En dikter» fra debutsamlingen som jeg analyserer i del II, kapittel 2.

Oppgaven er delt i tre hoveddeler som ved nærlesning analyserer av totalt åtte av Tor Ulvens dikt og kortprosatekster. Alle tre delene forholder seg til den samme overgripende problemstillingen: å undersøke hva Tor Ulvens form for realisme består av, hvordan den kan deles inn i flere forskjellige undergrupper, og hvilken funksjon kombinasjonen av alle disse formene for realisme får sammen med den grunnleggende poetisk underliggjørende formen vi finner i Ulvens tekster. Ved siden av diskusjonen om realisme og underliggjøring tar de tre delene av oppgaven opp underproblemstillinger forbundet med de utvalgte tekstene i hver del. I tillegg drøfter de tre delene tre ulike former for litterær representasjon knyttet dels til stilistiske, dels til tematiske trekk ved disse tekstene.

Den første delen av oppgaven diskuterer Ulvens realisme i forhold til *beskrivelsene* vi finner i tekstene hans. Gjennom analysen av to litt lengre prosatekster viser jeg hvordan Ulvens beskrivelser er bygget opp, deres funksjon i tekstene, og hvordan tekstene hans samtidig som de gir inntrykk av å representere virkelighet, også leder ut over det realistiske, og gir assosiasjoner til noe mer og annet enn den reelle virkeligheten.

I den andre delen analyserer jeg tre kortere tekster, to dikt og en kortprosatekst, som alle har *språk og /eller skrift* som tema. Disse tekstene inneholder sterke realistiske elementer, samtidig som de i større grad enn tekstene i del I beveger seg mot noe som både er materielt og ikke-fysisk eksisterende på én gang, hvor de materielle tingene også fungerer som *språklige figurer*.

Del III er konsentrert om et motiv som viser seg gang på gang gjennom forfatterskapet, og som er relativt lite omtalt i Ulven-resepsjonen: *«tegn» som ikke kan eller ikke skal tydes*. Noen ganger består disse tegnene av en *utydet eller uleselig skrift*, andre steder er de *tegnlignende mønstre som ikke skal leses*. Jeg undersøker hvilken funksjon disse tegnene og den utydet skriften har i disse tekstene, og hvordan de kan være elementer som beveger tekstene ut over det virkelige og reelle, samtidig som de sier noe om *eksistensen*, om det å være menneske.

I tillegg går alle tre delene inn i en diskusjon om *tiden*, hvordan den fremstilles og hvilken funksjon den har i de forskjellige tekstene av Tor Ulven. I analysene bruker jeg også utdrag fra andre dikt og kortprosatekster fra Ulvens verker for å illustrere sammenhenger til ulike deler av forfatterskapet.

# Del I

## Tor Ulvens beskrivelser – en realistisk gjengivelse av virkeligheten?

### Kapittel 1. Innledning

Fortellingene, historiene og prosastykkene i Ulvens prosabøker er alle preget av en spesiell form for beskrivelse hvor det realistiske i de mest hverdagslige gjenstander trer detaljert frem. Disse gjenstandene kan være alt mulig: en sigarett, en tørket bukett, skjell, en ødelagt klokke, et monument, et maleri eller en hodeskalle. Ved nærmere ettersyn viser det seg at disse beskrivelsene kan opptre i flere forskjellige former.

Noen ganger beskrives en gjenstand, andre steder trer det ved hjelp av et beskrivende språk frem et slags tablå, en stillestående situasjon hvor det ikke skjer noe. Et eksempel på sistnevnte finner vi i «Jeg sover» fra *Vente og ikke se*, hvor Edward Hoppers maleri *Nighthawks* (1942)<sup>6</sup> danner utgangspunkt for en beretning som sakte avdekker skikkelsene og tingene på maleriet. Fortellingen skifter stadig fokus mellom detaljerte beskrivelser av objekter og personenes indre liv. I en tenkt versjon av maleriets fremstilte virkelighet blir vi kjent med de ulike individenes tanker og følelser, og alle misforståelsene mellom dem og feiltolkningene de gjør av hverandre trer tydelig frem. Ut fra beskrivelsene er det mulig å kjenne igjen maleriet, samtidig som teksten på handlingsplanet er like stillestående som om den var et maleri: den får liv kun ved de ulike personenes intense tankevirksomhet.

En annen form for beskrivelse i Ulvens tekster er mer tentativ eller utprøvende, hvor teksten gang på gang prøver å finne en mer og mer presis måte å forklare eller beskrive på, som for eksempel i «Man kunne kalle dette mørket» fra *Fortæring* (PS 2001: 218). Denne kortprosatteksten prøver å beskrive en bestemt type mørke. Den åpner med «Man kunne kalle dette mørket prenatalt», for så å argumentere for hvorfor det ikke likevel kan være prenatalt, siden den prenatal tilstanden også vil ha en viss form for lys. Gjennom ulike metaforer og parallellismer prøver teksten gang på gang å gi en eksakt nok beskrivelse av *det* bestemte mørket den handler om.

Ulvens beskrivelser kan arte seg uhyre detaljrike, slik at gjenstanden ikke bare trer frem som seg selv, men ved hjelp av sammenstillinger og assosiasjoner blir til noe annet og

---

<sup>6</sup> Maleriet henger i dag i The Art Institute of Chicago. Se også [www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628)  
Lesedato 11.5.2013

mer enn for eksempel et potteskår eller en død gnu. Beskrivelsen av virkeligheten er ofte fantasifull, som i dette sitatet fra «Gleden ved landskapet» fra *Nei, ikke det*:

[...] og her jeg sitter kan jeg se innsjøen, en rød plastbåt som lyser som et cocktailbær, og bryter den lyse, nesten hvite stripen langs hele stranden (selve vannkanten mørknes ytterligere av at granklynger speiler seg i vannet), båndet, ikke egentlig av sand, men av klar stein og grus, dette hvite båndet som utvider seg til en slags kolle, en tange av nesten samme farve og form som et halvt jur, eller en rompeballe, [...]. (PS 2001: 114)

Assosiasjonene og similene i denne beskrivelsen leder bort fra det konkrete motivet og over i andre tankerekker, som når en tange her blir sammenlignet med «et halvt jur, eller en rompeballe». Beskrivelsen tar utgangspunkt i noe virkelig, samtidig som den ved hjelp av et vokabular som søker etter å finne de mest mulig nøyaktige ordene ender opp med uvanlige sammenstillinger, som båten som «lyser som et cocktailbær».

Selv om prosatekstene tar utgangspunkt i beskrivelser av objekter og fenomener fra den reelle virkeligheten, beveger de seg ofte over i en mer reflekterende del. De realistiske beskrivelsene leder ut over det konkrete virkelige og realistiske, og over i noe annet, som en form for problematisering av *eksistensen*. Noen ganger kan dette «annet» arte seg som nærmest surrealistiske elementer i tekstene, andre ganger kan de lede over i en form for nærmest sublim erfaring. Er det fortsatt mulig å kalle Ulvens prosatekster for realistiske? For å svare på dette må vi først se litt på realismebegrepet innenfor litteraturvitenskapen.

### **Ulike former for realisme**

Realismebegrepet brukes i litteraturvitenskapen som nevnt både om en litteraturhistorisk periode og om en form for litteratur som søker å fremstille den ytre virkeligheten. I *Realismen som myte. Tradisjonskritiske studier i norsk litteraturhistorie* fra 1981 definerer Asbjørn Aarseth realisme slik:

I litteraturvitenskapen brukes realismebegrepet med all sin tvetydighet ved beskrivelse av forholdet mellom diktningen og den virkeligheten som diktningen sies å etterligne. Dermed kommer et nytt problemkompleks i tillegg til epistemologien, nemlig spørsmålet om framstillingsteknikk. Litterær realisme betegner dels en måte å erkjenne på og dels en måte å presentere det erkjente på, og de to aspektene må antas å være gjensidig betinget av hverandre. Karakteristikken realistisk vil i alminnelighet gjelde begge aspektene samtidig. Det er nemlig effekten på leseren som ligger til grunn for en slik karakteristik, og den effekten vil alltid være et produkt både av form og innhold. (Aarseth 1981:12)

Hva som kan kalles for realistisk er altså avhengig av hvordan vi opplever virkeligheten. Det vesentligste for litteraturen er hvordan vi erkjenner virkeligheten, og hvordan vi presenterer det erkjente. Aarseth skisserer opp to ulike retninger innenfor realismetenkningen i



litteraturvitenskapen, uten at det finnes klare skillelinjer mellom de to. Den ene av dem er opptatt av mimesis, den andre av språklige virkemidler.

Tanken om mimesis, at litteraturen skal etterligne virkeligheten, kan føres tilbake til antikken. Som nevnt innledningsvis så allerede Aristoteles på diktning og annen kunst som mimesis (Aristoteles, i Eide m. fl. (red.) 2007: 24). Samtidig regner han i sin poetikk opp en rekke virkemidler som skal få diktningen til å *fremstå* som virkelig, kanskje særlig når det gjelder konstruksjonen av fabelen. Dette gjenspeiler hvordan de to retningene innen realismeteorien er vanskelig å skille fra hverandre, og ofte opptrer begge i én og samme tekst.

I tråd med Aristoteles' poetikk ga 1800-tallets store realistiske romanforfattere uttrykk for en realismetenkning som ønsket å fremstille karakterer og miljøer på en mest mulig virkelig, etter hvert også naturalistisk, måte. I likhet med disse la litteraturteoretikeren Georg Lukács vekt på litteraturens innhold, og hvordan det enkelte verket kunne fremstille ideer om verden og «fremstille mennesket som helhet på en adekvat kunstnerisk måte» (Lukács, i Kittang m. fl. 2007: 306).

Den andre retningen innenfor tenkningen om litteraturens realisme er opptatt av språklige virkemidler, og om språkets evne til overhodet å fremstille noe som virkelig, siden språket er en abstrakt størrelse grunnlagt på konvensjoner. Ifølge Aarseth er litteraturens realisme preget av hvilken *effekt* det aktuelle språklige stilmiddelet har, hvordan det klarer å formidle en *forestilling* til en gitt leser, og om denne effekten eller betydningen svarer til forestillinger som ligger innenfor leserens virkelighetsramme (forestillingens *overbevisningskraft*) (Aarseth 1981: 13).

Realisme som språklig virkemiddel fikk i forbindelse med frembruddet av det moderne en ny oppblomstring. I artikkelen «Realisme» hevder den danske litteraturviteren Michel Olsen at 1700- og 1800-tallets realistiske forfattere ga uttrykk for en realisme i et virkningsestetisk perspektiv, hvor realismen med sine sanne detaljer skulle skjule intrigen usannsynlighet (Olsen, i Holmgaard (red.) 1996: 74), en oppfatning av realisme som senere deles av blant andre Roland Barthes. Den russiske formalismen med Roman Jakobson og Viktor Sjklovskij som viktige representanter fremhevet det dikteriske språkets virkemidler og deres evne til å formidle ideer, forestillinger og følelser. Ifølge Aarseth er realisme for formalistene en konstant fornyelse av virkemidlene for å oppnå en ønsket effekt hos leserne, i tillegg til at den kan sees som en form for anvendt persepsjonsspsykologi, basert på fortrolighet med tidens litterære konvensjoner (Aarseth 1981: 14).

I essayet «Kunsten som grep» fra 1916 innførte Viktor Sjklovskij begrepet *underliggjøring* som benevnning for det han mener er kunstens viktigste funksjon: dens evne til å virke «desautomatiserende» på leseren.<sup>7</sup> Sjklovskij mente at kunstens funksjon ikke er å være nyttig, men å rokke ved måten vi oppfatter verden rundt oss på:

Men nettopp for å gi oss livsfølelsen tilbake, for at vi igjen skal føle tingene, for igjen å gjøre stenen til sten, eksisterer det som kalles kunst. Kunstens mål er å gi oss en følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke en gjenkjennelse. Kunstens virkemiddel er «underliggjørelsens» virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges. Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blitt til, er i kunsten uviktig. (Sjklovskij, i Kittang m. fl. (red.) 2003:18)

Kunsten skal vekke en bestemt slags følelse i leseren eller den som opplever den; en følelse hvor de velkjente tingene får noe nytt og ukjent ved seg og tvinger oss til å oppleve tingen som om vi så den for første gang. Sjklovskij er altså opptatt av hvordan vi oppfatter verden, og av persepsjonen av tingene rundt oss. Det viktigste virkemiddelet for å oppnå denne psykologiske effekten er «underliggjøringens virkemiddel og den vanskeliggjorte forms virkemiddel» ifølge Sjklovskij.

Roland Barthes la også vekt på hvordan realisme er en effekt av leserens persepsjon. I essayet «Virkelighetseffekten» fra 1968 påpeker han at beskrivelsen i den realistiske litteraturen, preget av romanforfattere som Balzac og Zola, er påvirket av den klassiske retorikkens teknikker for å beskrive på en estetisk skjønn måte (Barthes, i Kittang m.fl. (red.) 2003: 75). Han viser hvordan forfattere som Flaubert bruker beskrivelser til å få frem poenger og metaforer som sier noe om det fortellingen deres handler om. For Barthes er ikke beskrivelsene i de realistiske romanene nødvendigvis opptatt av å gjengi virkeligheten, men av å gi et *inntrykk* av virkelighet, å si til leseren at «dette er virkelig».

Aarseths konklusjon om de to hovedretningene innen realismetenkningen er pragmatisk: både den mimetiske og det språklige virkemiddelets realisme er nødvendig for at litteraturen skal ha en realistisk effekt på leseren. Hvilken form for realisme finner vi så i Tor Ulvens tekster? Og hvordan plasserer denne seg i forhold til de ulike hovedretningene i synet på realisme i litteraturvitenskapen?

---

<sup>7</sup> Sjklovskij selv, førte år etter at han først innførte begrepet, gjorde oppmerksom på at han ikke hadde vært den første som hadde tenkt og skrevet om underliggjøring og virkningen av kunsten på leseren. Novalis har skrevet om et lignende begrep, «fremmedgjøring» i et av sine fragmenter for å definere den romantiske poesien, og man kan finne lignende tanker hos både Rousseau og Hegel (Robinson 2008: 80).

## Tor Ulvens realisme

Flere anmeldere har påpekt en særegen form for realisme i Ulvens tekster. I en omtale i *Dagbladet* i 1996 skriver Atle Christiansen at:

Den «fragmenterte» litteraturen har liksom blitt eit nytt honnørord, men eg snakkar ikkje om ein ny type hypersensitiv realisme eller naturalisme, jamvel om dei omgrepa vel også kunne ha vore gode omdreiningspunkt for ein karakteristikk av Ulvens forfatterskap. [...] Mens ord kan seiast å innfange verda; kan poesien seiast å frisetje verda, løyse henne frå bandet til omgrep, samanheng og meining, og sett i det perspektivet kan ein kanskje seie at skrifta til Ulven er ei form for realisme likevel, [...]: Skrifta er ei utfolding som søkjer å mime noe som ikkje er skrift aleine, men liv, erfaring, røyndom. (Christiansen, i Biblioteksentralen (red.) 2004)

Christiansen gir uttrykk for en opplevelse av å lese Ulvens tekster som noe som handler om og kommenterer det *levde livet*. Ved å klare å overføre en anelse av en tenkning om virkeligheten som leder ut over det reelt virkelige, som fristiller tingene fra virkeligheten, skaper Ulven en spesiell form for realisme.

Mari Lending har en annen innfallsvinkel i en anmeldelse av Tor Ulvens essay i *Aftenposten* i 1997:

Når man leser disse essayene er det særlig to trekk som stikker seg frem som spesielt signifikante for Ulvens forfatterskap sett under ett: Hans gjennomgående utforskning av blikket, foruten en særegen realisme som utgjør en viktig premiss for hans arbeider. [...] Ulvens observasjoner er grunnet i tenkning, i refleksjon, i registrering og undersøkelse, noe som også er tydelig i essayene. Dette granskningsaspektet er nært forbundet med det man kan kalle for Ulvens ekstreme realisme, der et skarpt, røntgenaktig blikk borer seg gjennom tingene i et forsøk på å avbilde noe virkelig (og kanskje sant). Denne typen realisme står selvsagt fjernt fra det man i litteraturdagligtalen kaller realisme, der man måler en romanpersons realitet gjennom forestillinger om «kjøtt og blod» [...]. (Lending, i Biblioteksentralen (red.) 2004)

Lending legger vekt på Ulvens nærgransking av verden rundt seg, en form for realisme som kan sies å ha modernistiske trekk. Også Lone Hartmann fremhever det modernistiske ved Ulvens forfatterskap, og mener at det inngår i «en europeisk formbevidst, modernistisk tradition med tydelig islæt af franske digtere og filosoffer, foruden Blanchot også Bataille». Hun kaller i tillegg forfatterskapet utpreget realistisk, med sterke innslag av surrealisme (Hartmann 2007: 21). Hartmann peker på at det i Ulvens tekster ofte skjer en bevegelse med utgangspunkt i en konkret sanseerfaring, som så beveger seg mellom persepsjon, refleksjon og forestilling, samtidig som det narrative forløpet er erstattet av fortattede handlingsstrukturer (*Ibid*:19). Dette er klare modernistiske trekk ved Ulvens diktning.

I en anmeldelse i *Bergens Tidende* i 1995 beskriver Janike Kampevold Larsen Ulvens modernisme slik:

Ulvens stil er modernistisk. Den er oppbrutt, uten klare narrative forløp, og med tekstbrokker som ikke alltid har til hensikt å formidle en stemning eller en følelse. Og den avspeiler nesten konsekvent den modernistiske oppfatningen av jeget mer som en konstellasjon som fremkommer gjennom dets forhold til verden, enn som en harmonisk og helhetlig bevissthet som kommer til verden for å forstå den, tilegne seg den. (Kampevold Larsen, i Biblioteksentralen (red.) 2004)

Som vi har vært inne på i innledningen hevder Tania Ørum i essayet «Modernismens realisme» at den modernistiske teksten rekonstruerer de store sammenhengene ved å vise frem et lite fragment av dagliglivet, og at den modernistiske skrivemåten kan beskrives som en form for fenomenologisk reduksjon «[...] hvorved man søker at placere sig på et elementært niveau for menneskelig perception og interaksjon forud for alle overgribende teorier» (Ørum, i Holmgaard (red.) 1996: 216). Ørum bruker romanen *The Mezzanine* av Nicholson Baker som eksempel, en roman som i beskrivelsen hun gir av den på mange måter kan sies å ligne

Ulvens prosatekster:

Ligesom meget avantgardekunst setter Bakers roman læsehastigheden ned til slow motion: detaljerne i beskrivelsen er ikke blot nogle, man skal skynde sig hen over for at komme videre i handlingen. [...] I fravær af handling, personlig psykologi eller store træk treder detaljerne i dagliglivet så meget desto tydeligere frem. [...] Det er netop på dette observations- og refleksionssted, Nicholson Baker har valgt at skrive sin roman, mellem fiktion og meditation [...], hvor filosofiske overvejelser, personlige strøtanker og sagprosaens fremstilling af objektverdenens funktionsmåder holdes sammen af den fiktive fortællerstemme i første person. (*Ibid*: 214)

Ørum fremhever også hvordan bevissthetslivet og persepsjonen i modernismen blir tematisert som grunnspørsmål om hvordan det moderne mennesket kan tolke verden omkring seg og finne mening i dens indre og ytre fragmenter (*Ibid*: 217). Hun viser til hvordan den ekspresjonistiske malerkunsten rundt forrige århundreskifte danner utgangspunkt for en moderne tenkemåte i kunsten, og til hvordan forfattere som Virginia Woolf legger vekt på menneskets indre liv. I programessayet «Modern Fiction» sier Woolf:

Examine for a moment the ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions (sic) – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer was a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. (Woolf, i McNeille (red.) 1984: 160)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Den versjonen av essayet som jeg har benyttet ble trykket i 1925.

Her insisterer Woolf på at det indre livet ikke er bygget opp som en klassisk realistisk fortelling, med et plott, karaktertegninger og miljøskildringer. Det hun vil få frem i litteraturen er hvordan det kan oppleves å være menneske, en virkelighet som består av et *indre liv*.

Selv om Tor Ulvens prosa skiller seg sterkt fra Woolfs romaner, som til tross for at handlingen går sakte og blir avbrutt av stadige tankesprang, som oftest *har* en handling, karakterskildringer og et slags plott, finnes der også mange likhetstrekk mellom dem. Mange av Ulvens prosatekster utspiller seg i en enkelt situasjon, hvor det skjer svært lite, som for eksempel i «Jeg sover» hvor personene står i ro, eller sitter og rører i kaffekoppen sin. Det vil ikke si at det ikke skjer noe i disse stillestående tekstene; det er en konstant summing av en indre «tankeradio» som aldri tier stille, og som alltid er i stadig bevegelse mellom ulike assosiasjoner og inntrykk.

La oss se litt nærmere på hva Ulven selv tenkte om det realistiske ved tekstene sine. I intervjuet i *Vagant* fra 1993 sier han:

Det jeg sikter til som litteraturens objekt er ikke «virkeligheten» som en simpel, naturvitenskapelig størrelse, og ferdig med det. Det jeg mener, muligens hjulpet av Heidegger, er at seriøs litteratur sier noe om *eksistensen*, altså forholdet mellom verden og vår erfaring av den. Og en forfatter som for eksempel Borges gjør selvsagt det. Men ellers har fantasi ikke nødvendigvis med det fantastiske å gjøre. Den enkleste hverdagsgjenstand kan være helt forbløffende om man bare ser nærmere etter. Jeg vil faktisk kalle meg en realistisk forfatter. I *Nei, ikke det* (1990) har jeg en historie hvor det tilsynelatende er slutt på realismen. Men også den historien – «Tre ørkenvandring» - er på sett og vis realistisk, idet den tar utgangspunkt i noe virkelig, nemlig bildene til en kjent surrealistisk maler. En av heltene går gjennom de bildene, beskrevet så korrekt som mulig. Nei, «det fantastiske» i betydningen det eventyrlige, interesserer meg personlig veldig lite. Hva skal man med flyvende tepper hvis man har en brødskorpe eller et askebeger? (Hagen 1996: 5)

Det Ulven vil si noe om er «*eksistensen*, altså forholdet mellom verden og vår erfaring av den». Dette innebærer en bevissthet om at vår persepsjon av verden er annerledes enn verden i seg selv og verden slik den vanligvis blir fremstilt i litteraturen, i likhet med Virginia Woolfs tenkning.

Men på samme tid som Ulven insisterer på å si noe om eksistensen og virkeligheten tillater han at elementer av fantasi, av noe forbløffende, slipper inn i det hverdagslige og realistiske. Ofte kan det virke som om han balanserer på kanten av hva som kan kalles realistisk. I sitatet ovenfor nevner han «Tre ørkenvandring» fra *Nei, ikke det* som eksempel på en tekst hvor det tilsynelatende er slutt på realismen, hvor en av karakterene vandrer

gjennom tre surrealistiske bilder. Når Ulven mener at teksten likevel kan kalles realistisk er det fordi den *tar utgangspunkt i noe virkelig*, altså i konkrete malerier som finnes i den virkelige verden.

«Tre ørkenvandring» er delt inn i tre parallelle beretninger, hvor det tilsynelatende bare er den ene av dem som virkelig tar av og beveger seg ut i en parallell virkelighet. De andre to beretningene omtaler ting som også finnes i virkeligheten, så som mennesker, motorveier, en bensinstasjon, osv. Beskrivelsene i teksten ser ut til å tilstrebe en så virkelighetsnær tilnærming som mulig. Det er langt fra åpenlyst for enhver leser at denne teksten handler om tre surrealistiske bilder – å oppdage referansen vil kreve detaljkunnskap om de tre aktuelle bildene. Slik gir teksten et lite skjelsk blunk til de av leserne som klarer å forstå referansen og kjenne igjen kunstverkene.<sup>9</sup>

«Tre ørkenvandring» føyer seg dermed inn i en rekke tekster av Tor Ulven som forholder seg på en lignende måte til kunst og virkelighet, for eksempel den allerede nevnte «Jeg sover». Kunstverkene blir detaljert beskrevet, men ikke navngitt. De blir samtidig ofte tilført noe nytt, som for eksempel en beskrivelse av personenes indre liv, eller som i «Tre ørkenvandring»: personer som går gjennom maleriene. Det konkrete kunstverket eller maleriet kan bli til en liten fortelling, eller det gir utgangspunkt for en refleksjonsrekke om virkeligheten eller eksistensen.

Når Ulven mener at «Tre ørkenvandring» fortsatt kan kalles realistisk, er det fordi «den tar utgangspunkt i noe virkelig» (min kursiv). Dette virkelige kan altså bestå av surrealistiske bilder, som igjen er gjengivelse av en fremstilt eller forestilt virkelighet. Dette er en tanke som må kunne sies å tøyne grensene for hva som kan kalles realistisk, selv om den ikke begir seg ut i det magiske eller fantastiske. Selv om et surrealistisk bilde finnes i virkeligheten, er ikke innholdet i bildet nødvendigvis virkelig, i alle fall ikke i samme forstand. Kan man si at Ulven her utvider begrepet for hva realisme er i litteraturen, samtidig som han skaper sin særegne versjon av den?

I det følgende skal jeg analysere to tekster med vekt på bruken av beskrivelser, og hvordan de kan sies å være eller ikke være realistiske. Gjennom analysene ønsker jeg å nærme meg et klarere grep om Ulvens form for realisme, og vise hvilken funksjon beskrivelsene har i

---

<sup>9</sup> I andre tekster av Tor Ulven kan vi finne passasjer hvor teksten ligner en ekfrase, men hvor referansen er vanskelig å finne, eller kanskje ikke finnes overhodet. Et eksempel på dette er teksten «Skriveren» som jeg analyserer i del II.

tekstene hans. Den første teksten er et lite utdrag fra *Gravgaver* fra 1988, den andre er fra *Fortæring* fra 1991.

## Kapittel 2. «Jorden er mye langsommere enn havet»

Tor Ulvens første prosabok, *Gravgaver*, med undertittelen «Fragmentarium» består av relativt korte tekster, de lengste på et par sider. Undertittelen kan være anslagsgivende for sjangeren i boken, men også henspille på at de forskjellige tekstene som oftest ikke henger sammen med hverandre, men stort sett er enkeltstående fragmenter som gir korte eller litt lengre utsnitt av virkeligheten hvor de viser frem forskjellige motiver, gjenstander og situasjoner. Samtidig åpner undertittelen for et par spørsmål allerede før analysen tar til; hva som kjennetegner fragmentet som sjanger, og om det at teksten kalles fragment har noe å si for tolkningen av den.

*Litteraturvitenskapelig leksikon* skiller mellom tre ulike betydninger av ordet fragment: et *ufullstendig overlevert* verk, et *ufullendt* verk (avsluttet for eksempel pga forfatterens sykdom eller død) og et *intendert* fragment (Lothe m. fl. 2007: 72). I og med at Tor Ulven i undertittelen bruker betegnelsen «fragmentarium» bør vi kunne regne fragmentene i *Gravgaver* for intenderte.

Det intenderte fragmentet er en sjanger som kan føres tilbake til den tyske romantikken, med Novalis og Schlegel som dets fremste representanter. Marit Grøtta definerer det romantiske (intenderte) fragmentet som «[...] en kortere prosatekst med et uavsluttet og utprøvende preg, der en pregnant tanke kastes ut, men avbrytes uten å utvikles videre» (Grøtta 2009: 86). Fragmentet kan variere i lengde fra en enkelt setning til to sider, og mye av effekten er basert på at tanken kommer uforberedt på leseren og avsluttes brått.

Fragmentet er altså en variant av det som generelt kan kalles en korttekst. En korttekst er generelt kjennetegnet ved at den kan leses i ett strekk og gir en «helhetseffekt», ifølge Grøtta. Kortteksten forblir i et *punkt* istedenfor å utvikle tidslinjer eller resonnerende tankerekker, noe som knytter den til poesien fremfor prosaen. Den er preget av *performativitet*, og går rett til det vesentlige, og sentrale anliggender i teksten blir ofte uttrykt i en overdreven, provoserende eller paradoksal form, gjerne ved hjelp av figurer som paradoks, vidd og *pointe*. Videre er de fleste korttekster preget av *brudd*, fortetning og sterk uttrykkskraft. Disse bruddene kan fungere på samme måte som poesiens versedeling og cesurer, og kan markere tekstens meningsenheter og rette oppmerksomheten mot viktige overganger. Et annet kjennetegn ved de fleste korttekster er *sjangerlek* og brudd med leserens forventning til

sjanger. De inneholder ofte en form for *metarefleksjon* hvor de kommenterer seg selv eller kommer med poetologiske betraktninger (Grøtta 2009. 24-31).

Mange av disse elementene finner vi i teksten som jeg skal analysere fra *Gravgaver*, som begynner med en påstand:

Jorden er mye langsommere enn havet, tenkte han, når bølgene slår ut og inn av munnen på et kranium som er blitt liggende i strandkanten (kannibalisme, forlis, ensom øyboer?), renspylt, med grønnlige algeflekker (en livsform) og saltavsetninger i groper og suturer, de gnistrer i solen, og dønningene slår ut og inn, det skummer, skyller den dødes munn omigjen og omigjen, som om han atter sto på badet og ustanselig førte tannglasset med lunkent vann opp til munnen, gurglet, spyttet i servanten, uten å kunne sette glasset tilbake i det runde stålstativet, tørke hendene på frottéhåndkleet, trykke på lysbryteren og la baderommet ligge mørkt for natten, med sitt usette stilleben av pastellfargete sminkekrukker, fasetterte flakonger med parfymer og aftershave, bokser med hårspray og tannpirkere, eller, i livets høst, hårnett og festekrem for gebiss, la det ligge der, på speilglasshyllen, som artefakter i et museum, i mørket, enda en natt; kraniet på stranden lik en absolutt nøytral skuespiller som replikkene renner igjennom, fyller og tømmer, tømmer og fyller; ord, vann, plankton, salter, interjeksjoner, et halleluja, et kvalt stønn, en krabbe som kryper ut av det stadig større gapet mellom over- og underkjeve, uten å vite hva et menneskelig kranium er, den anonyme døren som det anonyme havet går ut og inn av, en anonym menneskemengde ut og inn av de automatisk seg åpne og lukkende glassdørene i et stormagasin, stadig nye mennesker, stadig de samme, den samme summingen av stemmene deres, tallene som angir priser, ordene deres, som til sammen ikke betyr noe som helst, suset av det anonyme og meningsløse. Navnenes samlede navnløshet. Det som overtier det som overtaler. Snakk, tidd i hjel av seg selv. Hodeskallen ligger på stranden (kannibalisme, forlis, politisk attentat?) med sin tomme hvelving av kalk, skalletaket, taket over baderommet i mørket, ubebodd, opplevd av ingen, med sitt usette stilleben av pastellfarvede sminkekrukker, fasetterte flakonger med parfyme og aftershave, bokser med hårspray og tannpirkere, eller, i livets høst, hårnett og festekrem for gebiss, vannet som skyller inn og ut, skummende, hvislende, kraslende tilbake over sand og småstein og skalldyrfragmenter, tangslintrer, skrot. (PS 2001: 37)

Påstanden fragmentet åpner med kastes ut til leseren uten noen form for innledning. Deretter følger en lang refleksjon, som aldri kommer direkte tilbake til denne påstanden. Begge disse elementene passer inn i Grøttas definisjon av fragmentet som sjanger. Teksten har også flere andre trekk som er typiske for korttekster; den har en helhetseffekt, og den har flere brudd, som jeg skal komme inn på etter hvert.

Teksten har en kompleks oppbygning, med tre mulige utsigelsesposisjoner. Den innleder med en allvitende forteller som forteller om en «han», som tenker de to første setningsleddene. Etter «tenkte han» i første linje blir det mer uklart hvem som egentlig tenker eller utsier de videre refleksjonene. Her går fortellerstemmen over i fri indirekte diskurs, og teksten glir inn i beskrivelsen av kraniet på stranden. Om det er fortelleren eller «han» som tenker disse refleksjonene er uvisst for leseren.



En gang til nevnes en «han» i løpet av teksten, i linje fem: «som om han atter sto på badet». Dette kan være den samme personen som tenkte «Jorden er langsommere enn havet», men det er også mulig at det er den døde, eller til og med fortelleren. Det er som om de tre ulike posisjonene: forteller, «han» og den døde, til tider går over i hverandre, som om fortelleren eller «han» smelter sammen med den døde og blir til denne personen som står på badet og skyller munnen.

Teksten er dannet av lag på lag av refleksjoner, som en kjede som bølger frem og tilbake med utgangspunkt i det første utsagnet. Eller utsagnet «Jorden er mye langsommere enn havet» kan sees som en hodeskalle på toppen av en spinalkanal med virvel etter virvel nedover – de henger sammen, men kun ved hjelp av assosiasjoner og parallellismer som danner forbindelser mellom dem, som nervebanene i spinalkanalen får ryggsøylen til å henge sammen. Dette er et godt eksempel på hvorfor Arnstein Bjørkly i essayet «Zygoten og Visigoterne» fra 1993 kaller Ulvens prosa for «*sutur*-kunst: søm, sammensyning, fold på fold, en uendelig elektrisk strøm av velmodulerte assosiasjoner» (Bjørkly 1993: 59).

Vekslingene mellom de ulike bildene i teksten skjer brått. Etter det første utsagnet går teksten rett videre til hodeskallen på stranden, med ordet «når» som overgang. Vi får aldri vite om stranden med hodeskallen er en tenkt situasjon, eller om «han» befinner seg et sted hvor han fysisk kan se den. Hadde overgangen bestått av «som når» ville det vært en mer tydelig simile, men her gjør ordet «når» at dønningene og hodeskallen på stranden virker som en mer konkret fortsettelse av det første utsagnet.

Kraniet på stranden blir beskrevet som «renspytt, med grønne algeflekker (en livsform) og saltavsetninger i groper og suturer, de gnistrer i solen». Både algeflekkene og saltavsetningene er resultater av at kraniet har ligget i vannkanten med sjøvann som vasker over det i lang tid. Havet «skyller over det»; «dønningen slår ut og inn, det skummer, skyller den dødes munn omigjen og omigjen». Dønningene som slår ut og inn av kraniets munn er et bilde som blir gjentatt både i første og fjerde linje, og som skaper en poetisk effekt, en rytme som minner om den jevne takten til dønninger mot stranden.

### **Kraniet som anonym gåte**

I introduksjonen til kraniet på stranden kobler fortelleren inn en liten parentes med refleksjoner, en undren over hvordan kraniet har havnet der: «(kannibalisme, forlis, ensom øyboer?)». Kraniet har en gang vært et menneske, som på et eller annet vis har havnet her på stranden. Der det ligger nå er det derimot stumt, og vil aldri kunne fortelle sin historie.

Kranier eller skjeletter er ikke uvanlige motiver i Tor Ulvens tekster. Dette diktet fra *Det tålmodige* kommenterer også dette gåtefulle et kranium eller skjelett kan ha ved seg:

(Portrettmaleri av en navngitt, men aldri kraniet til noen bestemt)<sup>10</sup>  
(SD, 2001: 161)

Kraniet er fritatt fra det personlige. De menneskelige og individualiserende trekkene er borte, og det er umulig å sette denne resten av et menneske inn i kategorier som sosial status, yrke, osv. I «Utstilling XXXVII. (*Objet trouvée*)» fra *Stein og speil* finner vi et lignende motiv:

[...] Kraniene ligger og smiler det samme brede, eldgamle smilet som vi alltid bærer med oss under huden, som om gråt, grimaser og latter bare var tilslørende overflatefenomener, og huden kom og gikk, kom og gikk over den samme skallen, som ligger og smiler for alle. Et aldri utruget egg lukket om sin tomme gåte. (PS 2001: 446)

Her blir kraniet en påminnelse om hvor kortvarig det individuelle livet er, og hvordan vi innerst inne, bokstavelig talt, alle består av nesten identiske knokler uten personlig preg.

I «Jorden er mye langsommere...» ser kraniet ut til å representere jorden og det som er langsomt ved den. Havet kan, med sine hyppige dønninger som symbol på dets «raskhet», vaske over kraniet i lang tid uten at det forsvinner. I tillegg er kraniets *mun* et sentralt element, ved at den danner møtepunktet mellom havet og kraniet. Havet skyller den dødes munn, som om han atter sto på badet og skylte munnen om og om igjen. Munnen er forbindelsen som fører til en glidende bevegelse i teksten fra å beskrive et kranium på en strand og havet som skyller over det, til en lang simile som blir til en liten narrativ fortelling inne i beskrivelsen. En tenkt fortelling om «han», som står på badet og gjør ferdig tannpussen, setter tannglasset på plass og slukker lyset på badet for natten.

Den lille narrative passasjen glir like elegant over i en beskrivelse av badet, der det blir til et «usett stilleben» av «pastellfargete sminkekrukker, fasetterte flakonger med parfymer og aftershave, bokser med hårspray og tannpikere, eller, i livets høst, hårnett og festekrem for gebiss, la det ligge der, på speilglasshyllen, som artefakter i et museum». Badet blir fremstilt som et tablå, eller nettopp et stilleben, et bilde med mange ulike objekter stilt opp, og med «hårnett og festekrem for gebiss», elementer av alderdommens remedier, som en form for memento mori: husk døden.<sup>11</sup>

Via lyset som slukkes på badet og mørket som følger av det, fører teksten over i et annet bilde, hvor kraniet blir sammenlignet med «en absolutt nøytral skuespiller» som lar replikkene renne gjennom seg, et bilde som danner en parallell til bølgene som slår over

---

<sup>10</sup> Dette er hele diktet.

<sup>11</sup> Det finnes mange henvisninger til vanitasmotiver og barokk kunst i Ulvens tekster, noe vi også skal se i del II.

kraniets munn. Så følger et nytt retningsskifte i teksten, via en krabbe som kryper ut av skallens gap, «uten å vite hva et menneskelig kranium er, den anonyme døren som det anonyme havet går ut og inn av, en anonym menneskemengde ut og inn av de automatisk seg åpnende og lukkende dørene i et stormagasin». Her går skiftene mellom de ulike assosiasjonene og scenariene raskere, teksten gjør bråe kast som fører den i stadig nye retninger, samtidig som det neste bildet alltid er koblet logisk sammen med det forutgående: bruddene som deler teksten opp i små fragmenter er på mesterlig vis også preget av sammenheng. Badet, kjøpesenteret, skuespilleren, alle blir de en slags fortsettelse av «rygggraden» gjennom teksten. Denne oppbygningen av teksten med alle de raske skiftene gjør det lett for leseren å miste tråden, den forvansker lesningen og tvinger leseren til å stoppe opp, noe som fører til en opplevelse av desautomatisering og underliggjøring.

Kjøpesenteret eller stormagasinet inneholder mennesker, ting og inntrykk: «tallene som angir priser, ordene deres, som til sammen ikke betyr noe som helst, suset av det anonyme og meningsløse. Navnenes samlede navnløshet.» De levende menneskene, når de opptrer i flertall i et kjøpesenter, er også anonyme og navnløse, som kraniet er en anonym og navnløs rest av et menneske. Den hektiske aktiviteten deres blir et surr, som «overtier det det overtaler», og blir til et «Snakk, tidd i hjel av seg selv». Teksten setter på denne måten opp en parallell mellom den tause, anonyme hodeskallen og de travle, handlende, like anonyme menneskene. De anonyme levendes snakk blir til noe som ikke går an å oppfatte, et surr like pregløst og gåtefullt som den døde taushet.

Mot slutten av teksten kommer vi tilbake til kraniet på stranden, hvor det nå skjer en sammenligning mellom skalletaket og taket over baderommet, og hvor de siste seks linjene på et vis gir en oppsummering av det forutgående, med en gjentakelse av beskrivelsen av badet og kraniet på stranden, samtidig som enkelte nye elementer kommer til. Her blir metaforen med baderommet koblet eksplisitt til hodeskallen: «Hodeskallen ligger på stranden [...] med sin tomme hvelving av kalk, skalletaket, taket over baderommet i mørket [...]». Bildene av kraniet på stranden og mannen som skyller munnen på badet danner en slags parallellismer som sidestiller og viser frem det levende og det døde på en gang. Teksten kan her sies å henvise til tiden, og til hvordan vi alle bare er en ørliten bit av et større tidsperspektiv: Vi skal alle ende opp som en anonym rest en gang. Vi fyller alle opp baderommene våre med de relativt upersonlige, hverdagslige tingene, ting som også indikerer alder og tid. På samme måte som kraniet vaskes av bølgene, skyller mannen på badet munnen, og skuespilleren lar replikkene og rollene strømme gjennom seg. Det sentrale i alle disse bildene er det *anonyme*,

gjentakelsene, det upersonlige ved mange av handlingene våre og hvordan de gjør oss til en del av et anonymt hele.

Ved å gå inn i detaljene ved dagliglivet, og vise frem enkeltscenarier og beskrive dem nærgående, viser «Jorden...» frem en stor eksistensiell problematikk som angår individets opplevelse av verden. Kraniet, badeværelset og kjøpesenteret blir alle til eksempler på et fenomen, knyttet sammen på et assosiativt nivå, i tråd med en modernistisk form for realisme slik Ørum fremstiller den.

Skalletaket og hvelvingen det danner, kan i tillegg leses som en eksistensiell hvelving, en romliggjørelse knyttet til bevisstheten. Både hodeskallen, baderomstaket og kjøpesenteret kan være varianter av noe som på et vis begrenser det vi kan oppleve og som samtidig symboliserer et bevisst indre rom. Individet opplever alltid verden gjennom sanseinntrykk, som blir fortolket og når bevisstheten i hjernen – en hjerne som blir beskyttet av hodeskallen. Rommet eller hvelvingen skalletaket danner, er på samme tid en beskyttelse og en begrensning.

### **Hvordan er jorden langsommere enn havet?**

Den første innledende påstanden er starten på en lang refleksjon gjennom teksten, som implisitt uttrykker en tenkning om tiden, om det korte menneskelivet og om hvor lite enkeltmennesket er i den store sammenhengen. Samtidig slutter «Jorden er mye langsommere enn havet» aldri å være en litt gåtefull påstand. Hvordan er havet raskere enn kraniet på stranden? Menes det havet symbolisert ved det enkelte bølgeslaget? Bølgeslagene målt opp mot lengden av et menneskeliv?

Om kraniet er et symbol eller eksempel på jorden og det jordlige, så motstår denne resten av et anonymt menneske havets gjentatte bølgeslag. Havet blir symbolisert ved bølgeslagene, og kanskje er det den enkelte bølgen som skal representere hvordan havets tempo er raskere enn landlivets. Det er et paradoksalt utsagn, som ikke regner med hvordan de langsomme nedbrytningsprosessene som skjer i og på jorden, også skjer på havbunnen. Selv om de ulike situasjonene eller tablåene danner parallelle similer til hvordan havets bølger vasker over kraniet på stranden – skuespillerens replikker som renner gjennom ham, dørene på kjøpesenteret som går opp og igjen – gir de ingen utdypning eller nyansering av den opprinnelige påstanden. Men ved hjelp av den sirlige komposisjonen av fragmentet klarer Tor Ulven å få frem videre refleksjoner om dette hos leseren, uten at de er eksplisitt uttrykt i teksten. Dette er nok et element som passer inn i definisjonen av fragmentet som sjanger.

## Det realistiske

Beskrivelsene er en del av det som gjør denne teksten spesiell, der de gir en ekstrem nærhet til tingene. Leseren føres så nært inn på scenariene at det er som å stå der selv og se på dette kraniet på stranden, eller titte over skulderen på mannen som skyller munnen med lunkent vann, selv om begge er tenkte situasjoner. Roland Barthes påpeker i essayet «Virkelighetseffekten» hvordan forfatterne av realistiske fortellinger legger til beskrivelser som ikke har noen direkte virkning på handlingen, annet enn å *bety* virkelighet, for å si til leseren: «vi er virkelige» (Barthes, i Kittang m. fl. 2003: 79). I «Jorden...» kan man si at det visuelle preget på beskrivelsene gir en lignende estetisk effekt av nærhet og virkelighet.

Samtidig inneholder teksten flere underliggjørende virkemidler, som bruken av uvanlige parallellismer og sammenstillinger som fører leseren ut på avveier, og av en forlengelse av persepsjonen, skapt av de lange setningene med mange ledd som leder ut i stadig nye og lange assosiasjoner. Teksten tar relativt lang tid å lese, og den må gjerne leses flere ganger for at leseren skal klare å henge med på alle tankerekken. Språket er ikke vanskelig i seg selv, men den komplekse oppbygningen av teksten gjør at Sjklovskijs «vanskeligjorte form» blir en passende benevnelse.

Selv om «Jorden...» inneholder realistiske beskrivelser, har teksten mange modernistiske trekk som er langt fra hva man kan kalle en beskrivelse av den reelle virkeligheten. Den realistiske beskrivelsen av kraniet går over i tankerekker som forbinder det med de videre leddene i teksten på en måte som faktisk også gir en nesten motsatt effekt av Barthes' virkelighetseffekt. I det de ulike elementene i teksten settes opp ved siden av hverandre og blir satt i spill, kobles de levende, de døde, den øde stranden og det fulle kjøpesenteret assosiativt sammen gjennom kjeder av metaforer og parallellismer, noe som gir en samlet effekt på leseren som på samme tid er langt fra realistisk. Teksten klarer på denne måten å skape en fornemmelse eller en følelse av noe større, noe uutsigelig som det er vanskelig å sette ord på.

Den modernistiske fortellemåten danner uklare forbindelser mellom tre mulige utgangsposisjoner, hvor den døde på et vis griper inn i og farger de to andre mulige fortellerinstansene. Dette er med på å sette teksten i spill mot det hodeskallen representerer, nemlig døden, tiden og det forgjengelige – som igjen sier noe om *eksistensen*, og det faktum at vi alle er forutbestemt til en gang å bli til ingenting. Teksten tar opp et eksistensielt tema: tiden, døden og forgjengeligheten, og kommenterer det ved hjelp av svært realistiske tekstlige «bilder» som alle gir inntrykk av en nærmest mimetisk virkelighet, selv om de er koblet

sammen ved assosiasjonsrekker, og ikke av en narrativ fortelling. På denne måten viser teksten frem glimt av realistisk beskrevet virkelighet, som kobles sammen på en måte vi kun kan oppleve på et indre plan. Det kan dermed se ut til at Ulven i denne teksten setter mimetisk realistiske elementer inn i en sammenheng ved hjelp av en slags forestilt indre virkelighet.

Den neste teksten vi skal analysere har en lignende bevegelse mellom det mimetiske og språklige virkemidler, samtidig som den gir en antydning av noe mer og større, nesten paradisk. Der hodeskallen skaper en hvelving over det bevisste i «Jorden...», finner vi i den neste teksten en bukett, hvor støvfnuggene på den danner en slags diger «hvelving» over et mikroskopisk univers.

### **Kapittel 3. «Buketten har ikke lenger...»**

Denne teksten er en kortprosatext fra *Fortæring. Prosastykker* fra 1991:

Buketten har ikke lenger det minste spor av grønt der den henger i en sytråd over hodet hans, av og til svakt pendlende i trekken fra et åpent vindu. De sammenbuntede stilkene fremviser dels en matt brunfarve, dels en blass, nesten beingul, knokkelaktig, omtrent samme valør som bladene, som er mumifisert til en slags sprøtt papir, og har foldet seg innover i halvåpne poser, noen ganger trekantede kremmerhusformer, med det symmetriske nervesystemet som fine hvite streker (lik fiskeskjeletter eller bladløse miniatyrtrær) i relieff utenpå. Selv blomstene er nesten tappet for alt farvestoff, som ved en sakte dryppende lekkasje, bare langs de rynkede og tilbakevrenge kantene kan man se en tynn stripe av konsentrert skarlagan, som, sammen med kronbladenes lagvist sirkulære og leppeaktige disposisjon (ikke ulik dynamikken i vann etter en dråpes fall), forteller om arten (roser); enkelte blomster har også rester av grønnlig blekblått, og en form som ligner innsiden av et knust hvepsebol (nelliker). Og så, lik frynser av trådete rim ned langs stilkene, i lysegrå dotter på bladene og baksiden av blomsterkalkene (som jo henger opp ned), nesten som om små skyer på en eller annen naiv, eventyrlig måte skulle ha festet seg til buketten: støv, svevestøv som har heftet seg på de hengende blomstermumiene, dette støvet med sitt overdådige dyreliv. Dyrene har buede ryggskjold med langsgående striper (som minner om linjene i fingeravtrykk), og på de leddete, hårete beina kravler de over noe som (i ni hundre og femti gangers forstørrelse) gir illusjonen av en slags skog, full av råtnende blader, kvister og planterester, mose og blomster (i så fall blomster i blomstenes støv), en skog i støvets univers. Men de billeaktige krypene lever ikke av planter eller småinsekter eller lignende, de spiser flass og hudavfall fra mennesker, sies det, de enorme flokkene med midd, for det er millioner av dem bare i støvet som har heftet seg fast til buketten, millioner som eter og formerer seg, eter og formerer seg, aldeles ubemerket, og når de dør, gjør de det trolig uten å kjenne noen frykt, ikke en gang instinktivt. Men han tenker ikke på disse usynlige flokkene av dyr og atter dyr, ikke på middenes eksistens overhodet, mens han betrakter de tørkede blomstene som henger ned fra taket; han tenker bare på henne som ga ham dem (blomstene), i anledning en fødselsdag for lenge siden, roser og nelliker, han ser bare støvet som et symbol på tid, tidens gang, han prøver å huske når det var, mens middenene uavlatelig (mens han sitter

der, taus, og betrakter den livløse buketten med et mismodig ansiktsuttrykk) fortsetter sitt mikroliv, sine mer eller mindre hektiske tokter rundt om i støvverdenen, sin eting og sin formering, disse vesenene uten hjerte og lunger, uten det fjerneste begrep om fordums eller nåværende følelser, om aldring eller tid, de fortsetter å leve i evigheten, støvmiddenes evighet, i himmelen, så å si, disse himmelske herskarer. (PS 2001: 192)

Her skisserer den allvitende fortelleren en situasjon uten narrativ handling, hvor en mann sitter og ser opp på en tørket bukett som henger over hodet hans. Den ytre situasjonen er helt stillestående, bortsett fra buketten som beveger seg litt i vinden fra vinduet. Den første delen av teksten gir en inngående beskrivelse av de tørkede blomstene. Det døde og livløse ved dem blir understreket av adjektiver som «beingul», «knokkelaktig», og «mumifisert», og av de falmete fargene på dem: «ikke [...] spor av grønt», «matt brunfarge». Ordvalget er samtidig kreativt:

[...] omtrent samme valør som bladene, som er mumifisert til en slags sprøtt papir, og har foldet seg innover i halvåpne poser, noen ganger trekantete kremmerhusformer, med det symmetriske nervesystemet som fine hvite streker (lik fiskeskjeletter eller bladløse miniatyrtrær) i relieff utenpå.

Der er «sprøtt papir», «halvåpne poser» og «trekantete kremmerhusformer», for ikke å snakke om bladnerver som blir sammenlignet med «fiskeskjeletter eller bladløse miniatyrtrær». Dette er et overflødigshorn av en beskrivelse, som gir leseren assosiasjoner i ulike retninger. De trekantete kremmerhusformene og fiskeskjelettene kan gi konnotasjoner til sjøen, til fisk og skjell som lever der, eller som har levd der en gang i tiden i en slags urtilstand. Bladene som er «mumifisert til sprøtt papir» fremhever det skjøre, foreldede og tilsynelatende livløse ved buketten der den henger. Denne beskrivelsen får de døde blomstene til å tre frem på en ny måte for leseren. Ikke bare som en form for underliggjøring, men også som noe *forunderlig*, som for eksempel sammenligningen av bladnervene med miniatyrtrær. Dette gir et glimt inn i en fantasiverden, eller en miniverden i den virkelige verden, og gir et frempek til skildringen av midtene litt lenger ute i teksten.

Peter Stein Larsen bruker denne teksten som eksempel på det han kaller en «forstørrelsens optikk» hos Tor Ulven. Larsen mener Ulvens «poetiske visjoner» avdekker nye sider ved det kjente, og at det her er en klar parallell til de russiske formalistenes forestilling om at poesiens mål er å «[...] rense sanserne for vante perceptuelle konsepter og koder, hvilket så igen henger sammen med en desautomatisering eller underliggjørelse af det poetiske sprog» (Larsen, i Karlsen (red.) 2003: 33).

Den språklige nøyaktigheten gjør at de tørre blomstene blir beskrevet inngående, selv om det er som om fortelleren stadig leter etter nye veier å beskrive på som kan få bildet av buketten til å stå tydelig *nok* frem for den som leser det.

Selv blomstene er nesten tappet for alt farvestoff, som ved en sakte dryppende lekkasje, bare langs de rynkede og tilbakevrenge kantene kan man se en tynn stripe av konsentrert skarlag, som, sammen med kronbladenes lagvist sirkulære og leppeaktige disposisjon (ikke ulik dynamikken i vann etter en dråpes fall), forteller om arten (roser); [...]

I tillegg til å gi nok en beskrivelse av de døde og tørre blomstene inneholder denne setningen to similer som begge henviser til vann – «som ved en sakte dryppende lekkasje» og «ikke ulik dynamikken i vann etter en dråpes fall». Dette danner en sterk motsetning til den forutgående beskrivelsen med sin vektlegging av det tørre og uttørkede ved blomstene. Disse sporene etter vann og farge understreker hvordan buketten en gang har vært frisk og levende, og hvor stor forskjell det er fra den gang. Buketten er en rest etter noe som en gang var, spor etter en hendelse i mannens liv. Han har tatt vare på buketten som et minne om en spesiell kvinne, som han ikke lenger har kontakt med. Både buketten og minnet har falmet med tiden. Buketten blir på samme tid et minne og en påminnelse for mannen om dette som ikke ble noe av. Den gjentatte insisterende beskrivelsen av det døde og tørre, satt opp mot at det en gang har vært levende, understreker den melankolske stemningen i teksten.

### **Middenes verden**

Fra de tørre blomstene beveger beskrivelsen seg over i støvet som henger på dem, for så å gi seg ut på en skildring av middene som lever i dette støvet. Middene utgjør et «overdådig dyreliv». De er mange, flere millioner, og lever i:

[...] noe som (i hundre og femti gangers forstørrelse) gir illusjonen av en slags skog, full av råtnende blader, kvister og planterester, mose og blomster (i så fall blomster i blomstenes støv), en skog i støvets univers.

Her åpner teksten seg til et forunderlig rike av dyr som vi vet faktisk eksisterer, men som det er umulig å se uten elektronmikroskop. Middene har et liv hvor de «[...] eter og formerer seg, eter og formerer seg, aldeles ubemerket, og når de dør, gjør de det trolig uten å kjenne noen frykt, ikke en gang instinktivt.» Middene blir ikke fremstilt som utøy eller noe litt ekkelt, som de ofte blir når man leser om dem i andre sammenhenger. De lever i et slags mystisk mikrounivers, og har et liv som i teksten fremstilles som et godt liv, om enn annerledes enn et menneskeliv, uten menneskelig bevissthet. Dette er en tenkemåte om verden som kan være inspirert av Schopenhauers filosofi.



Schopenhauer så eksistensen, eller «alt som er til for erkjennelsen, hele denne verden», som objekt i forhold til et subjekt: som *forestilling* (Schopenhauer 2007: 4). Disse forestillingene, alle objekter og det vi ser verden som, er tilsynekomst (Erscheinung), av *vilje*. Kun viljen er ting i seg selv, alt annet er *objektiveringer* av viljen. Mennesker og dyr og all materie er kun objektivasjonstrinn av viljen, samtidig som viljen er det mest umiddelbare ved vår bevissthet (*Ibid*: 55). I menneskene virker viljen etter motiv, mens den i lavere objektivasjonstrinn, som for eksempel hos en snegl, virker «blindt, som formdrift rettet utover», den er vilje objektivert uten erkjennelse eller fornuft (*Ibid*: 59). Den rene viljen, eller viljens vesen *an sich*, er en endeløs streben preget av fraværet av ethvert mål og enhver grense. Tor Ulven sammenfatter i essayet «En form for ubehag» Schopenhauers begrep om vilje slik: «Alt som eksisterer, mennesket inkludert, er bare individuasjoner av den universelle viljen, og den er uinteressert i sine ytringers skjebne. Den tenker ikke, verken på oss eller seg selv. Den er dum og fri og absolutt verdinøytral» (Ulven 1997: 28). Tilværelsen har ingen mening, alt vi drives av er vilje.

Middene kan erkjenne objekter; de vet hva de kan spise og de kan orientere seg i «skogen» i støvet på buketten. Det som skiller dem fra mannen er ifølge Schopenhauer at de er på et lavere objektivasjonstrinn med en lavere form for bevissthet, som innebærer en manglende kapasitet og evne til *refleksjon*: «Både i makt og lidelse overgår mennesket dyret. Dyrene lever utelukkende i nuet, mens mennesket samtidig lever i fremtid og fortid» (Schopenhauer 2007: 25).

Uten de menneskelige følelsene trenger ikke middene gruble over livets mysterier, hvordan de skal kommunisere med hverandre eller hvordan de vil bli oppfattet av de andre middene. Alt de trenger å gjøre er å opprettholde livet ved å spise, og å sikre artens videre eksistens ved å formere seg. Dette følelsesløse og uvitende ved middenes liv settes i kontrast til mannen der han sitter og betrakter buketten:

[...] han tenker bare på henne som ga ham dem (blomstene), i anledning en fødselsdag for lenge siden, roser og nelliker, han ser bare støvet som et symbol på tid, tidens gang, han prøver å huske når det var, [...] (mens han sitter der, taus, og betrakter den livløse buketten med et mismodig ansiktsuttrykk) [...].

Mannens verden er preget av melankoli over en sjanse som ikke førte med seg noe en gang i fortiden. I vårt korte innblikk i livet hans virker det preget av passivitet, stillstand og melankolske minner om det som aldri ble. Hans mismodige verden danner en sterk kontrast til middenes blinde og erkjennelsesløse tilværelse. Middenes liv i et parallelt mikrounivers blir til et rolig, lite og samtidig uendelig paradis:

[...] uten det fjerneste begrep om fordums eller nåværende følelser, om aldring eller tid, de fortsetter å leve i evigheten, støvmiddenes evighet, i himmelen, så å si, disse himmelske hærskarer.

Middene blir til «himmelske hærskarer», en tydelig bibelsk referanse som gir konnotasjoner til engler. En liten forløper til denne vendingen mot det paradisiske finner vi i beskrivelsen av selve støvet, som henger: «nesten som om små skyer på en eller annen naiv, eventyrlig måte skulle ha festet seg til buketten». De himmelske hærskarer av midd lever i små skyer av støv.

Mannens verden og middenes verden blir satt opp mot hverandre på en måte som fremstiller middenes ubevisste tilværelse som noe utelukkende positivt. Den himmelske tilværelsen de lever i blir i teksten forklart med at middene ikke føler noe, og ikke har noen referanser til tid. Denne manglende forståelsen eller bevisstheten om eksistensen innebærer også en manglende visshet om døden: «og når de dør, gjør de det trolig uten å kjenne noen frykt, ikke en gang instinktivt».

Denne koblingen mellom det ubevisste og det paradisiske er en noe uvanlig tankegang i et samfunn der en tilværelse uten bevissthet vanligvis er noe vi mennesker frykter og anser som en form for død. Det verste de fleste av oss kan tenke oss er å måtte leve i en bevisstløs tilværelse, for eksempel som «grønnsak» i en sykeseng eller som senil på et gamlehjem. Dette er riktignok ikke det samme som middenes bevissthetsfrie tilværelse, som jo er deres naturtilstand. Men ved å sette middenes ubevisste liv opp mot mannens smertefulle melankolske tilværelse full av tunge minner, gir teksten den ubevisste eksistensen en letthet ved seg, ved å vise frem en eksistensform som innebærer et fravær av den menneskelige smerten ved tilværelsen.

### **En lengsel mot det følelsesløse**

Teksten stiller opp lag på lag av virkelighet: den tørkede døde buketten, mannens verden hvor det ikke skjer noe annet enn et dykk ned i smertefulle melankolske minner, og middenes blinde tilværelse i ren eksistens. Både buketten og mannens tilværelse er begge preget av stillstand og død. Middenes tilværelse danner en skarp kontrast til dette, der de lever et yrende liv i en tilstand av umiddelbar væren. Teksten fremhever middenes tilværelse som noe positivt. Men middenes liv kan også sees på som en slags død, i deres bevissthetsfrie eksistens, noe som gir dem en dobbelthet, ved at det vi vanligvis betrakter som en form for død – det bevisstløse – her fremtrer som et paradisi.

Den bibelske referansen i avslutningen forsterker følelsen av at middenes liv i ubevissthet ikke er et slags ikke-liv, men derimot en forunderlig og paradisisk tilværelse uten negative følelser. Samtidig er det en ironisk snert over den siste setningsdelen, med den bibelske frasen «himmelske herskarene». Den vanligste konnotasjonen til himmelske herskarene er engler, og engler er i alle andre sammenhenger vanskelig å koble til midd. Himmelen og det paradisiske fremstilles vanligvis som noe større enn oss, noe uendelig stort, utenfor vår verden.<sup>12</sup> Her dannes middenes paradisi tvert imot av en mikroskopisk verden, som vi ikke kan se uten spesialutstyr. Dette paradiset er på samme tid en begrenset verden, og et uendelig univers – uendelig fordi det er så lite.

«Buketten har ikke lenger...» tar utgangspunkt i en faktapreget beskrivelse, hvor middene fremstilles med stor kunnskap om hvordan de ser ut, hvor mange de er og hvordan de lever i støvet på buketten. Samtidig beveger teksten seg gang på gang bort fra det faktabaserte, og mot en beskrivelse som gir inntrykk av noe mer, som åpner opp for fantasien. Det skjer et skifte i beskrivelsen av middene, fra den fornuftsbaserte forklaringen av det mikroskopiske dyrelivet, til skildringen av et paradisisk uendelig mikrounivers, som kanskje kan gi en følelse av noe sublimt, i kantiansk forstand.

### De sublime middene

Kant skiller i *Kritikk av dømmekraften* (1790) mellom det skjønne og det sublime, som begge er refleksjonsdommer i individet. Det sublime kan fremstå ved en formløs gjenstand, betinget av «[...] at man forestiller seg en *ubegrensethet*, enten i objektet eller fordi objektet foranlediger en slik forestilling, samtidig som ubegrensetheten tenkes som totalitet» (Kant, 1995: 117). Det sublime forutsetter ingen sansedom, men er snarere en refleksjonsdom. Det finnes kun som fornuftsideer som kan oppstå i sinnet på grunn av sinnets utilstrekkelighet til å fremkalle dem i en sanselig form (*Ibid*: 119). Denne fornuftsideen viser seg som en *ulyst* som skyldes en «uoverensstemmelse mellom innbildningskraftens estetiske størrelsesvurdering og fornuftens størrelsesvurdering» (*Ibid*: 132).<sup>13</sup>

Det sublime oppstår altså som en ulyst, som deretter frembringer en viss «åndsstemning» i subjektet, en følelse av noe opphøyet. Denne åndsstemningen kan oppstå som følge av en opplevelse av noe som ikke lar seg bedømme utfra vanlig målestokk, en

---

<sup>12</sup> Dette elementet av noe paradisisk, sammen med sammenstillingen mellom vår verden og en mikroskopisk verden, noen ganger også en makroskopisk verden med hele universet, dukker opp i flere andre tekster av Tor Ulven. Se for eksempel «Gull, vinter» fra *Nei, ikke det* (PS 2001: 100), og «Ikke bare er stjernene...» fra *Fortæring* (PS 2001: 197).

<sup>13</sup> Her er det viktig å merke seg at Kant med «innbildningskraft» ikke mener fantasi eller evne til å se noe fantastisk som ikke finnes i verden, men vår evne til indre fremstilling (*Ibid*: 117).

estetisk vurdering av størrelse som overskrider innbildningskraftens evne. Når middenes verden i «Buketten har ikke lenger...» blir åpnet opp for oss, viser teksten frem en reell form for virkelighet, som vi vet finnes, men som vi ikke kan sanse uten elektronmikroskop. Denne mikroskopiske verdenen fremstår som uendelig stor, som et eget univers, en egen himmel – elementer som kan være vanskelige å forestille seg. Ved at en mikroskopisk verden fremstilles som et helt univers, utfordrer teksten sansene våre i tillegg til evnen vår til å forestille oss denne verdenen vi ikke kan sanse selv. Innbildningskraften vår blir satt på prøve, og middene kan fremstå for oss som en slags tilnærmet sublime vesener.

På samme måte som kraniet setter grenser for eller danner en hvelving for bevisstheten, er middenes verden først begrenset, som om teksten prøver å innlemme oss i noe omsluttende, som vi kan finne en plass innenfor. Men så leder teksten oss videre, og bryter det omsluttende der den utvider middenes verden til et sublimt, uendelig univers, som har en grense, men en grense vi, eller rettere sagt middene i sin verden, ikke kan ane.

### **Det realistiske**

Det er måten Tor Ulven fremstiller middene på som klarer å skape denne følelsen av noe opphøyet ved disse ørsmå dyrene som ellers nærmest betraktes som skadedyr. Beskrivelsen av middene og omgivelsene deres tar utgangspunkt i det reelle, konkret virkelige. Deretter skjer det små forskyvninger i forholdet mellom det reelle og antydningene mot noe mer fantasirikt og kreativt, med de nevnte assosiasjonsrekkene som beskriver middenes verden i støvet som en urskog med fantasifrembragte trær og planter, og til slutt over mot noe uendelig (men avgrenset), tilnærmet sublimt.

Teksten tar i høyeste grad utgangspunkt i virkeligheten, som vi husker som Ulvens egen forutsetning for å kalle litteraturen realistisk. Den kreative fremstillingen av objekter som finnes i virkeligheten: buketten, støvet og middene, gjør at teksten peker ut over det rent sansemessig virkelige. I både «Jorden...» og «Buketten har ikke lenger...» finner vi en kombinasjon av det detaljfokuserte, nøyaktige fokuset på de materielle gjenstandene som beskrives så inngående at de trer frem for oss på ny, og henvisninger til noe eksistensielt, som sier noe om det å være menneske. I «Buketten har ikke lenger...» dannes dette eksistensielle av kontrasten mellom mannens verden og middenes verden: mannens smertefulle, lidende tilværelse satt opp mot middenes paradisiske følelsesfrihet.

Igen kan det se ut til at beskrivelsene i Ulvens tekster i stor grad er der som en virkelighetseffekt, samtidig som de, som middene i «Buketten har ikke lenger...», er opptatt

av å vise frem enkeltfenomener, som en slags fenomenologisk undersøkelse av den reelle virkeligheten, jmf. Ørums begreper om den modernistiske realismen.

Samtidig som denne måten å fremstille virkeligheten på forholder seg til en mimetisk tradisjon, går den bort fra bl.a Lukács' oppfatning av realisme ved å mangle narrativ handling og plot. Ved på samme tid å peke ut over det konkret virkelige i fenomenverdenen og vise frem og kommentere eksistensielle problemstillinger – døden og tidens gang i «Jorden...» og den menneskelige bevissthetsverdenen kontra middenes ubevisste, smertefrie «væren» i «Buketten har ikke lenger...» – beveger Ulven seg igjen over mot en indre form for realisme. Her blir det realistiske utvidet til også å innbefatte en indre realisme av assosiative koblinger mellom de ulike bildene som viser frem fenomener som alle mennesker må forholde seg til, men som *ikke finnes i den ytre virkelige verden*.

Ingen av oss vet sikkert hva som skjer etter døden, eller om vi faktisk alle sanser det samme i den samme verden – hver av oss er fanget av våre egne sanser som viser frem verden for oss og vår egen bevissthet som tar inn sanseinntrykkene og trekker slutninger om hvordan den henger sammen. Hos Ulven er ikke denne realismen like knyttet til én persons oppfatning av verden som den er i Virginia Woolf sine bøker. Som vi har sett er det ofte vanskelig å bestemme fortellerinstansen i Ulvens tekster, som «Jorden...»s autorale forteller som glir over i mer uklare utsigelsesposisjoner. Dette gir leseren en opplevelse av at det ikke er fortelleren som er viktig i disse tekstene, tekstene vil ikke fortelle noen bestemt *persons* historie, de vil si noe allment om det å være til: om det å eksistere som menneske. På denne måten kan Ulvens realistiske beskrivelser se ut til å føye seg inn i en modernistisk realistisk tradisjon, samtidig som han har sin egen versjon av den.

I den neste delen av oppgaven skal vi studere nærmere et viktig element ved det å være menneske: hvordan vi som mennesker er språklige vesener, og hvordan språket uunngåelig påvirker hvordan vi opplever virkeligheten.

## Del II

### «En strekking av eksistensen mot et forskjellsløst hele»

#### – språk, skrift og tale transformert til språklige figurer

#### Kapittel 1. Innledning

I den første delen av oppgaven studerte vi Tor Ulvens beskrivelser og hvordan de kan oppfattes som realistiske, samtidig som de ofte beveger seg ut over det reelle og leder over i en opplevelse av noe høyere og eksistensielt. Det kan se ut til at Ulvens tekster befinner seg i et spenn mellom den mimetiske formen for realisme og en realisme dannet av språklige virkemidler. Denne andre delen av oppgaven skal handle om tre tekster som på ulike vis handler om *språk* og om *skrift*, og hvor det samtidig kan se ut til å være tilnærmet slutt på (den mimetiske) realismen.

Et fellestrekk ved de tre tekstene i denne delen er at de kan sies å problematisere og utfordre selve *språket*. Ved å gjøre dette utfordrer de også vår opplevelse av det reelle/realistiske, siden vi som mennesker er språklige vesener. Ved hjelp av språklige figurer lar disse tekstene leseren gå inn i en rekke assosiasjoner som leder ut i en sterk erfaring av grensene for den menneskelige eksistensen, og av hvordan menneskelivet også alltid er betinget av de negative kategoriene – tomrommet, den materielle virkeligheten vi aldri kan oppleve, og døden.

Det finnes ingen bred konsensus om hva språk egentlig er, selv om språk er akseptert som et sentralt element i definisjonen av hva det vil si å være menneske (Cobley (red.), 2001: 5). I essayet «Language in the ecology of the mind» avgrenser Ray Jackendorff begrepet språk til å gjelde språk som finnes som naturlige talespråk,<sup>14</sup> før han definerer essensen av et språk til dets «pairing of expressions and messages». «Expressions» eller uttrykk, er det ytre aspektet ved språket, altså uttalelser, inskripsjoner osv., mens «messages», beskjeder, er språkets indre aspekt, altså tankeinnholdet det prøver å formidle (Jackendorff, i Cobley (red.) 2001: 53). Det indre og det ytre aspektet ved språket er alltid koblet sammen – i en eller annen relasjon. Språk er dermed alltid koblet til en form for meningsinnhold, og dets viktigste funksjon er å overføre tankeinnhold eller indre bilder fra et menneske til et annet.

---

<sup>14</sup> Dermed utelukker han andre kommunikasjonsformer som dyrenes kommunikasjon, kroppsspråk, dataspråk, osv. (*Ibid*).

For at språktegnene skal kunne gi mening, for å vite at et ord er et verb og ikke et substantiv, må de settes inn i et *system*. William Stokoe skriver i essayet «The origins of language» om dette systemet:

[...] language is a system; a system operates only when its **components** (*sic*) are in harmony; and close analysis of the rules of words apart from sentences gets one no closer to the lost track than does a close analysis of the rules of grammar which neglects meaning and the human users of a language. (Stokoe, i Cobley (red.) 2001: 44)

Systemet språket består av er altså avhengig av både meningsbærende språk tegn og en grammatikk som setter dem inn i et mønster, som forsterker og presiserer det enkelte språk tegnets betydning. Jackendorff hevder at en setning er noe mer enn en samling av ord, og at: «[...] the word meanings are structured into the meaning of the sentence by means of semantic relations among them» (Jackendorff, i Cobley (red.) 2001: 55). Betydningen setningen formidler kan inneholde mer mening enn kun summen av ordene. Om språket klarer å formidle videre et spesielt indre bilde, avhenger av hvordan ordene er satt sammen, og hvilke bilder de får frem i leseren.

Den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty mener at språket er en integrert del av den bevisste tenkningen vår. Også han viser til at språket ikke kan sees som ett og ett ord:

Under de talte ords begrepsmessige betydning finder vi her en eksistentiel betydning, som ikke blot omsættes i dem, men som bebor dem og ikke kan adskilles fra dem. [...] Når udtryksoperationen lykkes, giver den ikke alene læseren og forfatteren en huskeseddel, den får betydningen til at eksistere som en ting midt i selve teksten, den giver den liv i en organisme af ord, den installerer den som et nyt sanseorgan i forfatteren og i læseren, den åbner et nyt felt eller en ny dimension for vor erfaring. (Merleau-Ponty 1994: 148)

Ordene inneholder muligheten til å gi teksten liv og få den til å leve i leseren og forfatteren som «et nyt sanseorgan», som kan åpne opp for nye erfaringer av det reelle eller realistiske. Jackendorff slutter seg til en lignende tenkning om koblingen mellom det bevisste, språk og den «indre formen» som språket formidler. Han viser til at ulike språk kan formidle omtrent det samme indre bildet med svært forskjellige talemåter. Jackendorff konkluderer med at det kan se ut til at «inner forms, i.e. thoughts, are *never* conscious *per se*. Rather, what appears in consciousness are the «outer forms»<sup>15</sup> that are linked with thoughts» (Jackendorff, i Cobley (red.) 2001: 62). Det som kommer frem som bevisst tanke er *språk koblet til tanken*. Ifølge denne tankegangen hjelper språket oss til å tenke *bedre*, mer effektivt. Ved å sette ord på de indre formene hjelper språket oss til å holde fast på også abstrakte tankerekker og behandle dem på en helt annen måte enn ved kun å se dem for oss intuitivt (*Ibid*). Språket gir oss

---

<sup>15</sup> Altså det språklige uttrykket.

muligheten til å henvise til verden, men til verden som et *konsept*, ikke den ekte, virkelige verden, som vi oppfatter oss som en del av (*Ibid*: 64). Språket er *abstrakt*, og kan ikke representere verden som sådan.

Viktor Sjklovskijs tenkning om språket kan stemme overens med denne tankegangen. Han mente språket er en *automatisert* del av vår bevissthet. Ordene kommer til oss og vi kjenner dem igjen, uten å tenke over hva det enkelte ordet innebærer. Kunstens viktigste funksjon for Sjklovskij er å stanse den automatiske opplevelsen av virkeligheten. Gjennom ny og kreativ bruk av språket, kan kunsten gi oss «følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse» (Sjklovskij, i Kittang m. fl. (red.) 2003:18). Underliggjøringen kan få den indre formen eller bildet til å fremstå på nytt og på en annen måte enn slik vi vanligvis oppfatter den.

Selv om tenkningen deres kanskje ikke er direkte overførbart til en diskusjon om koblingen mellom språk og bevissthet, skriver både Jean-Paul Sartre og Maurice Blanchot om den indre formen, eller bildene som oppstår i tankene når vi for eksempel leser en bok. I essayet «Two Versions of the Imaginary» beskriver Blanchot hvordan inntrykket eller det forestilte bildet av et objekt kan være ulikt objektet som det er i virkeligheten:

Not only is the *image* of an object not the *meaning* of that object and of no help in comprehending it, but it tends to withdraw it from its meaning by maintaining it in the immobility of a resemblance that has nothing to resemble. (Blanchot 1981: 85)

Som så ofte hos Blanchot, er det ustabiliteten ved begrepene som er interessant. Det indre bildet både har en mening og fjerner seg fra mening – samtidig. Det inneholder likhetstrekk med det virkelige objektet, samtidig som det er distansert fra, og kanskje ikke ligner i det hele tatt, på det som vi vanligvis oppfatter som det virkelige.

Det kan se ut til at språket, der det gir oss muligheten til å holde fast ved abstrakte begreper og reflektere over dem, er konstruert slik at det hjelper oss å få frem de indre tankene, følelsene og fornemmelsene våre, mer enn å vise til konkrete fenomener. Dette setter realismedebatten innenfor litteraturvitenskapen i et nytt lys. Som vi har sett, har ulike retninger innenfor litteraturteori forskjellige meninger om hensikten med å skrive. Noen, blant andre Georg Lukács, mener litteraturen skal gjenspeile en «reell» virkelighet og gjerne også si noe om politiske og sosiale forhold. Andre er mer opptatt av den språklige effekten litteraturen gir, og språkets evne til å speile en abstrakt indre virkelighet. Virginia Woolf skriver i «Modern fiction»:

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and



uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it. (Woolf, i McNeille (red.) 1984: 160)

Woolfs oppfatning av det virkelige og reelle i litteraturen er knyttet til hvordan opplevelsen av å leve arter seg. Litteraturen skal speile det ekte, virkelige livet, som for henne betyr det indre bevissthetstilivet – og for Tor Ulven: eksistensen.

I alle de tre tekstene jeg skal analysere i denne delen skjer det en eller annen form for *oppløsning* av språk og skrift, en transformasjon over i noe annet. Språket og skriften blir gjort om til figurer og abstrakte former som kan sies å beskrive en spesiell type erfaring. Samtidig består disse nye formene av konkrete, materielle objekter, som aske og snø. Her ser det ut til å være slutt på realismen, selv om deler av tekstene beskriver svært virkelighetsnære situasjoner. Hvordan kan disse tekstene sies å kommentere eksistensen, og er det overhodet mulig å snakke om en form for realisme i forbindelse med dem? Den første teksten vi skal studere nærmere, er fra starten av Ulvens forfatterskap.

## Kapittel 2. «En dikter»

«En dikter» er et kort prosadikt fra *Skyggen av urfuglen* fra 1977. I denne perioden var Tor Ulven fremdeles sterkt opptatt av surrealismen, og denne første samlingen er den eneste som både av resepsjonen og forfatteren selv ble regnet som surrealistisk (Borge & Hagerup 1999: 35). Surrealismen var opptatt av å utforske det underbevisste, ofte gjennom metoder som automatskrift eller utforskning av drømme- og hallusinasjonstilstander. Målet var å gi slipp på intellektets kontroll, og å utvikle og frigjøre individet (Olsson & Algulin 2005: 495). I *Vagant*-intervjuet uttaler Ulven at han var «ortodoks surrealist» mellom 1971 og 1979, opptatt av å følge André Bretons lære – og at debutboken var en frukt av denne surrealismemanien. Han påpeker samtidig at det fra og med *Etter oss, tegn* (1980) var slutt på «det der» (Hagen 1996: 20). Mye kan tyde på at det også i det senere forfatterskapet finnes surrealistiske elementer, noe blant andre Lone Hartmann som nevnt i innledningen ser ut til å være enig i.

Diktet<sup>16</sup> jeg skal analysere her kan ved første gjennomlesning virke ganske realistisk. Det går som følger:

---

<sup>16</sup> Jeg har valgt å kalle det dikt, siden teksten er en del av en diktsamling. Utfra tekstens form kunne den like gjerne vært kalt en kortprosatekst eller et prosadikt, jmf. diskusjonen om sjanger i innledningen og i del I.

## En dikter

Han har forlengst sluttet å bruke penn og papir. I stedet slipper han myriader av små svarte maur ned på en hvit marmorplate, og slik oppstår et helt nytt språk nesten av seg selv. Det gjelder bare å helle flytende glass over skriftbildet i det rette øyeblikk. (SD 2000: 21)

Diktet har en autoral forteller som beretter om en «han» som slipper «myriader av små svarte maur» ut over en hvit marmorplate for så å fikse dem mot marmoren med flytende glass. Tittelen impliserer at det er en *dikter* som er i arbeid, selv om det han praktisk utfører like gjerne kunne vært en form for glasskunst. Maurene, eller restene av dem, danner mønstre i glasset som blir beskrevet som «et helt nytt språk», som «oppstår nesten helt av seg selv», styrt både av maurenes bevegelser over marmoren, og av dikteren som sørger for å helle over flytende glass over «skriftbildet» i «det rette øyeblikk». Dikteren har *forlengst* sluttet å bruke penn og papir, noe som impliserer at han har holdt på med den eksperimentelle skriften en stund. Vi kan ane et underliggende ønske om å utforske muligheten av å danne et nytt språk, og/eller en frustrasjon hos dikteren over ikke å klare å uttrykke det han vil med tradisjonell skrift og/eller språk.

Maurene og marmoren er to typer materiale som danner en sterk kontrast til hverandre: svart mot hvitt, og myldrende, levende maur mot ubevegelig, ikke-levende hard stein. Samtidig ligner de på vanlig skrift, ved at maurene danner svarte mønstre som kan minne om bokstaver på et «papir» av hvit marmor. Sammen blir de til en *figur* i diktet for noe som verken er skrift eller språk.

I tradisjonelle skriftspråk blir skrifttegn eller bokstaver ordnet i rette rader over papiret eller skriveflaten med en bestemt skriveretning og en struktur av marger og linjemønstre. Maurene er levende insekter som i naturen danner kompliserte samfunn og faste stier hvor de ferdes, men om de blir sluppet ut på et sted de ikke er kjent, vil de sannsynligvis bevege seg tilfeldig utover for å utforske det nye området. Den nye skriften og språket som dannes av maurene blir uforutsigbare, de mangler et grunnleggende element i språk og skrift, nemlig *struktur*.

Denne mangelen på struktur og tegnenes tilfeldighet i skriften som maurene utgjør, fører til at det nye språket er løsrevet fra vanlig oppfatning av talespråk og skrift. Ferdinand de Saussure mente at skriftspråket uløselig er knyttet til et talespråk, og at skrift og tale danner distinkte systemer av tegn, hvor skriften eksisterer utelukkende for å representere talen (Saussure 2011: 23). For Saussure ville skriften maurene danner ikke være en ekte skrift, i og med at den ikke er basert på et fonetisk språkssystem hvor hver lyd er knyttet til et ord med en

bestemt mening. På denne måten innebærer det nye språket en tøying av grensene både for hva språk er og av hva skrift er.

Selve dannelsen av det nye skriftspråket foregår utenfor dikterens kontroll. Samtidig som den nye skriften gir slipp på viktigheten av mening, gir dikteren også slipp på deler av tilblivelsen av den. Den nye formen for diktning blir til et slags *styrt kontrolltap*, hvor dikteren både kontrollerer og slipper kontrollen over tilblivelsen av skriften på en gang. Prosessen lever og utvikler seg på egenhånd med dikteren som en konsentrert tilskuer. Han er kun involvert i tekstens tilblivelse ved å avgjøre det rette øyeblikket for å starte og stoppe prosessen. Maurene selv har ingen intensjon om å danne skrift. Når de blir sluppet ut over marmoren er de ikke bevisste på at det ligger et kunstnerisk formål bak, noe som danner en motsetning i diktet til «han»s intensjon om å skape en ny skrift og et nytt språk.

Dikteren lar skriften bli til av seg selv, men har satt opp rammer for hvordan det nye språket skal bli til. Dette kan minne om et slags surrealistisk skriftekspériment, hvor maurene erstatter kunstnerens underbevissthet i rollen som det uforutsigbare elementet.

Den nye skriften består av skrifttegn alene, nok et element som utfordrer vår vanlige forståelse av hva språk og skrift er. For å tyde en ukjent skrift vil man lete etter regelmessigheter i forekomsten av de enkelte tegnene som kan indikere hvilke lyder eller betydning det enkelte tegnet står for. Selv om tegnene som dannes av maurene mot marmoren kan gi inntrykk av å være et skriftspråk, er tegnmønstrene de danner tilfeldig plasserte, uten en klar struktur. Vi vet heller ikke hvor mange ulike former maurene kan danne innestøpt i glasset.

Tegnene er i tillegg fristilt fra koblingen til et muntlig forelegg, siden dikteren kun arbeider med å skape skrifttegn. Dette fristiller samtidig skrifttegnene fra en forutgående *mening*. Vi ser igjen hvordan det nye språket i «En dikter» ikke er bygget opp systematisk, verken på tegnnivå eller hva gjelder mening eller grammatikk, og at det dermed skiller seg fra alle kjente definisjoner av skrift og språk. Det nye språket, skriften eller diktningen skaper en *figurlig*, språklig virkelighet i diktet.

### **Å skrive og å dikte**

Overskriften impliserer at «han» er en *dikter*, noe som vanligvis forstås som en person som *skriver* dikt. Dette bryter med det som skjer på handlingsplanet i diktet, som like gjerne kunne vært en form for glasskunst. Gjennom teksten får vi derimot stadige påminnelser om at

handlingene er ment som noe mer enn arbeid med glass; dikteren har gitt opp å bruke penn og papir; maurene danner et «et helt nytt *språk* nesten av seg selv», og det er om å gjøre å helle det flytende glasset over «*skriftbildet*» i det rette øyeblikket. Det ligger en intensjon bak om å skape diktning eller skrift ut av noe som ikke er diktning. Dette gir en paradoksal, ironisk effekt, hvor dikterens handlinger er noe helt annet enn det overskriften kaller dem for. Denne ironien viser seg ikke bare gjennom motsetningen mellom overskriften og handlingene dikteren utfører, men også i motsetningen mellom det å skape et nytt språk og det å dikte: diktet er gjennomgående preget av ironiske og selvmotsigende figurer.

Diktning er i utgangspunktet en subjektiv form for tekst som tar i bruk språket som et verktøy for å få frem nye former for betydning eller innsikt. Lyrikk kan for eksempel defineres som: «en kort og subjektivt farget tekst på et fast versemål eller frie vers som inneholder et språklig betydningsoverskudd» (Lothe m.fl. 2007: 128). Det dikteriske språket skal ha noe ved seg som får frem noe mer enn summen av ordene: en uttrykt eller innforstått meningsfylde.

Nok en gang passer ikke språket og diktningen som blir til i «En dikter» inn i de vanlige definisjonene. Det nye språket som kun består av tegn uten noen konsensus om mening, får ikke en gang frem bestemte ord, langt mindre nye betydninger av disse ordene. «Han» dikter ikke ved å prøve å finne ny meningsfylde, men heller ved å *gi slipp på* meningen ved skriften og språket. Hans alternative måte å dikte på kan sies å redefinere hva språk er og hva diktning er ved å gjøre kravet om at tegnet skal ha et bestemt meningsinnhold ugyldig.

Diktet viser frem en bevissthet om at språket har grenser, og at det finnes erfaringer hvor språket kommer til kort. Det kan virke som om dikteren har gitt opp språket som formidlingsinstans, samtidig som han prøver å finne et språk å «formidle» en språkløs erfaring med. Dette minner om en form for avantgarde eller surrealisme, med en skrift som utforsker det billedlige og skriftløse og som dermed presser grensene for språket, og strekker seg mot det språkløse og det meningsløse. Dermed beveger teksten seg over i fundamentalt eksistensielle problemstillinger. Samtidig dannes nok en paradoksal motsetning i diktet, der diktet bruker et konservativt språk og vanlig skrift for å formidle ideen om en hittil meningsløs, eksperimentell skrift.

Denne utforskningen av grensene mot spørsmål ved eksistensen, som språket ikke kan gripe eller beskrive, er en viktig topos i Tor Ulvens forfatterskap, og viser seg altså allerede i den første diktsamlingen hans. Som vi skal gå nærmere inn på i del III av oppgaven, er dette

temaet todelt: spenningen mellom et språk som kommer til kort i å uttrykke noe *mer*, og et språk som ikke har mening. Det er som om dikteren i «En dikter» ønsker å tøyne grensene for hva som kan uttrykkes gjennom språk, og for hva språk er, ved å konstruere en helt ny variant av det, samtidig som denne nye varianten ikke uttrykker *noe*. Så er spørsmålet om den erfaringen det nye språket skal vise frem overhodet kan være mulig å fremstille språklig.

Jon Fosse skriver i «Før og etter auget», først trykket som etterord i *Det verdiløse*:

Det er altså hos Tor Ulven ein vilje til å komme seg bort frå meininga, frå forståinga, det vil vel også seie bort frå orda, frå språket. [...] For språket er eit system av forskjellar, slik det har vore vanleg å seie etter Saussure. Dess meir språk, dess meir meining, dess meir forskjell. [...] Men det er jo også slik at språket, i si forvandling skrifta (*sic*), i og med at forskjellane blir altfor store, på ein måte igjen begynner å vise mot det forskjellsause, igjen ein slags negativ mystikk, altså. (Fosse 1999: 193)

Det kan virke som om Fosse er inne på en lignende tankegang som Blanchot når Fosse her på et vis kobler sammen en dynamikk mellom forskjellen og det forskjellsløse. Blanchot mener språket er bundet mellom en søken mot den positive skapelsesprosessen og en søken mot det som kan kalles negative kategorier. Lars Sætre skriver i et essay om Blanchots «From dread to language» fra 1995 at den «reine negasjonen», døden, natten, det totale opphøret, står som en paradoksal forutsetning for menneskelig liv i Blanchots tenkning. Alle «positive» krefter står alltid i et forhold til disse negative kategoriene (Sætre, 1995: 1). Dette kan henge sammen med at mennesket er et språklig vesen:

[...] Språket blir til substitusjonar, ein serie utbyttable teikn på dei grunnleggjande mulighetsvilkåra eg har i negasjonen; språket kan ikkje nå dei, for den reine negasjonen og den endegyldige døden er språklause. Språkets teikn blir berre til utbyttable allusjonar til den negasjonen eg ikkje kan erkjenne. Språket har eit krav («exigency») på oss; det krev at vi formgjev det med fornuft og tanke. Men språket har òg eit anna krav på oss, sidan også dét har den reine negasjonen som føresetnad: dette kravet er den nødvendige øydelegginga, destabiliseringa, «galskapleggjeringa» av det rasjonelt formgivne og skapte. (Sætre 1995: 2).

På lignende vis kan dikteren i «En dikter» se ut til å bevege seg mot en positiv strekking av språket og en negativ fornektelse av språket – samtidig. Eksperimentet hans befinner seg i en vekselvirkning, en (sakte) form for oscillering mellom det positive, meningsbærende språket, og det negative, uforståelige tegnmønsteret av maur. Dette danner en uklar grense mellom en tøyning av språket mot en utsigelse av noe språkløst, og det meningsløse, noe som skaper en spenning i diktet. På et vis kan det nye språket i «En dikter» minne om det «opprinnelige» steinenes språk som blir fremstilt i «Utstilling X», som vi skal studere nærmere i del III. Dette opprinnelige språket er uten innhold, og viser nettopp ved *ikke å bety noe* til en erfaring som

er umulig for oss mennesker å oppleve. Samtidig danner denne meningsløsheten et slags negativt grunnvilkår for at bevegelsen mot denne erfaringen er mulig.

### **Den enkle fremstillingen av det kompliserte**

Diktet fremstiller kompliserte handlinger på en likefrem måte: det er *bare* å helle flytende glass over det bevegelige skriftbildet av maur i det rette øyeblikk. I diktet er det som om dikteren bare tar det han har ved siden av seg og heller over maurene for å stoppe skriftbildet når øyeblikket er der. Samtidig vet vi at glass ikke er det enkleste materialet å arbeide med. Glass er en underkjølt væske uten noe egentlig smelte- eller frysepunkt, men med et mykningsintervall hvor det blir seigt og tyktflytende ved oppvarming. For å holde seg tilnærmet flytende må det varmes opp i flere timer ved 1400-1500 grader,<sup>17</sup> og å håndtere det vil kreve en kraftig ovn, beskyttelsesutstyr og redskaper. Glass har altså mye høyere viskositet enn for eksempel vann. Å helle det over maurene og dermed holde dem fast i posisjonen de inntar i det «rette øyeblikket» vil være bortimot umulig å gjennomføre i virkeligheten.

Ved å beskrive en rekke kompliserte og risikofylte operasjoner som noe svært enkelt, skaper diktet en figur som snur om på virkeligheten og åpner opp for en *forestilling* om, eller et indre bilde av, en alternativ måte å dikte på. I tekstens egen logikk er denne forestillingen ikke usannsynlig i det hele tatt, og den fremstår som realistisk. Samtidig blir dette et skapende element i teksten, som sammen med det at maurene plutselig får en annen funksjon skaper et brudd med forventningene hos den som leser. Som nevnt i innledningen til denne delen av oppgaven, ville Viktor Sjklovskij at kunsten skulle «befri persepsjonen fra automatismen». Han mente at kunstkaperens mål er at:

[...] vi skal se dette kunstneriske, som derfor «kunstig» er skapt slik at persepsjonen av det blir oppholdt og derved når den høyeste grad av intensitet og varighet, hvorved tingen ikke oppfattes som en avgrenset gjenstand, men som et kontinuum [...].  
(Sjklovskij, i Kittang m. fl. (red.) 2003: 26)

Ved å vise frem virkeligheten på nye måter og dermed føre til underliggjøring skal kunsten forlenge persepsjonen, slik at den som sanser kan oppleve den lille biten av verden kunsten omhandler på nye måter. «En dikter » er ikke den av Ulvens tekster som gir størst inntrykk av persepsjonsforlengelse, men den inneholder like fullt en utfordring av leserens persepsjon av verden som bryter med den automatiske oppfatningen av den. Ifølge Sjklovskij skal kunsten ved å skape nye bilder og parallellismer «føre en gjenstand over fra dens normale oppfattelsessfære til en ny, det vil si en egenartet semantisk forskyvning» (*Ibid*). Maurene går

---

<sup>17</sup> Store Norske leksikon, 2012: <http://snl.no/glass/materiale> Lesedato: 6.5.2013

gjennom en forvandling fra levende insekter til stillestående tegn, noe som gir en slik forskyvning av hvordan vi oppfatter dem og hva de betyr, og som bryter med leserens forventning om hva som er mulig og reelt. Diktet skaper en slags parallell verden, som i stor grad ligner på den vanlige verden som omgir oss hele tiden. Dette gjør at det tar litt tid før leseren oppdager hva det er som skurrer ved «En dikter»: den parallelle fremstillingen av virkeligheten som gjør diktet morsomt og ironisk, men også lærerikt, ved at det åpner opp et refleksjonsrom for leseren.

### **Det visuelle og det forestilte**

Arbeidet med det nye språket krever intens konsentrasjon og nøyaktighet, samtidig som dikteren må ha en slags intuitiv følelse for hva det rette øyeblikket er og hvordan det *ser ut*. Dette, sammen med beskrivelsen av mønsteret maurene danner over marmorplaten som et skriftbilde, fremhever en vesentlig komponent ved det nye språket: det visuelle. Dette visuelle elementet ved den nye skriften er nesten absolutt, siden skriften ikke er forbundet med bestemte lyder eller mening.

Det er også noe visuelt over beskrivelsen av den nye dikteprosessen, det er lett å se for seg handlingene der dikteren arbeider med maurene og glasset; scenen trer frem i fantasien som et tablå eller en imaginært fremkalt film. I *The Imaginary* (1940) skriver Jean-Paul Sartre at å lese en roman er:

[...] to take a general attitude of consciousness: this attitude largely resembles that of a spectator who, in the theatre, sees the curtain rising. It [altså: å lese] is preparing to discover a whole world, which is not that of perception, but neither is that of mental images. [...] To read is to realize contact with the unreal world on (*sic*) the signs. (Sartre 2004: 64)

I lesningen av en roman<sup>18</sup> må man gå inn i en spesiell bevissthetstilstand og åpne seg for kontakten med tegnenes ikke-virkelige verden, en kontakt som verken er ren persepsjon eller mentale bilder. I «En dikter» blir leseren presentert for ikke bare én, men to ulike tegn-verdener. Den ene av dem er diktet selv, som danner en fiktiv liten fortelling. Den andre er den nye skriften, tegnene uten innhold dannet av maurene. En fiktiv fortelling avhengig av et semantisk korrekt skriftspråk som forteller om dannelsen av et skriftspråk uten mening. I diktet er ikke dette bare mulig: det virker logisk, om enn litt ironisk.

I essayet «Two Versions of the Imaginary» (1955) skriver Maurice Blanchot at «the image», det forestilte eller imaginære, krever en nøytralisering og utvisking av verden, og at

---

<sup>18</sup> Sartre snakker her om romaner, ikke dikt eller prosadikt. Likevel mener jeg mye av det han sier bør kunne overføres til andre tekster, idet de også kan fremkalle lignende bilder i sinnet hos leseren.

det «wants everything to return to the indifferent depth where nothing is affirmed, it inclines towards the intimacy of what still continues to exist in the void: its truth lies there» (Blanchot, 1981: 79). Det indre bildet søker mot det som fremdeles eksisterer i tomrommet, og det ønsker å gå tilbake til en tilstand hvor ingenting er sikkert, hvor det finnes en mulighet for nye tolkninger. Kontinuiteten det forestilte dermed innebærer, er en fiktiv kontinuitet som hjelper oss å holde det angstfylte ukjente tomrommet unna, et reelt tomrom vi alle må forholde oss til som en del av erfaringen ved det å være menneske. En av funksjonene til det forestilte er:

[...] to pacify, to humanize the unformed nothingness pushed towards us by the residue of being that cannot be eliminated. It [...] allows us to believe, [...] that at a distance from the real, and immediately behind it, we are finding, as a pure happiness and a superb satisfaction, the transparent eternity of the unreal. (Blanchot 1981: 79)

Det forestilte, ikke-virkelige er en måte å takle angsten som følger med det å leve, angsten for å ta inn over oss virkeligheten i dens fulle, uskjønne bredde. Det forestilte gir en distanse fra denne angsten, og hjelper oss til å håndtere den ved å vise den frem som en mulighet, som noe som ikke truer oss her og nå – men som vi før eller siden uunngåelig vil bli konfrontert med. På et vis kan dette minne om Kants begrep om det sublime.

I utledningen av det matematisk sublime, som ofte knyttes til naturen, vektlegger Kant *avstanden* fra for eksempel en storm, som viktig for å kunne oppleve den som sublim. Selv om sansningen vår er ytterst og akutt aktivert i det språkløse, emosjonelt overveldende møtet med det sublime fenomenet, er det kun når vi selv er utenfor fare vi kan oppleve stormen som sublim: «Djerve, overhengende, nærmest truende klipper, tordenskyer som tårner seg opp på himmelen og trekker med seg lyn og brak, vulkaner i hele sin destruktive voldsomhet, [...] Men synet av disse tingene blir desto mer tiltrekkende jo frykteligere det er – forutsatt at vi befinner oss i sikkerhet» (Kant 1995: 136). På samme måte kan den imaginære virkeligheten i diktet skape en stor nok distanse til at vi kan ta den inn over oss, uten å måtte bli stående i det overveldende, språkløst ufiltrerte ubehaget ved hvordan en scene med maur som fikk helt flytende glass over seg ville se ut i virkeligheten.

Denne distansen til det som skjer i diktet «En dikter» blir forsterket av fortelleren, som forenkler virkeligheten som omtales i teksten: det er *bare* å helle flytende glass over skriftbildet til rett tid. Fortellerens bruk av «han» er med på å markere en avstand til dikteren. Men i den siste linjen av teksten skjer det en endring. Den siste setningen fungerer som en figurlig vending hvor den fortellende stilen brytes opp og går over i en slags fri indirekte diskurs. Fortellerstemmen glir nærmere personen den omtaler, og plutselig er det kanskje



«han» selv som tenker eller uttaler den siste setningen. Dermed endrer fortellingen seg fra en ytre beskrivelse til en indre diskurs, og gjør en vending mot noe mer subjektivt. Der begynnelsen av teksten er nøkternt og informativt fortalt, gir denne siste setningen et glimt av innsikt i hva som står på spill for dikteren: «Det gjelder bare å helle flytende glass over skriftbildet i det rette øyeblikk»: årvåkent, intenst, klar til handling, men samtidig også vel vitende om følgene, og den negerende umuligheten disse følgene innebærer.

### **Øyet og blikket**

I selve ordet «øyeblikk» finner vi en sammenstilling av «øye» og «blikk». Det er et kort *tidsvindu* som åpner seg, når dikteren ser det rette mønsteret former seg – akkurat *da* er det på tide å helle ut glasset. I Ulvens forfatterskap blir øyet ofte brukt som symbol på den menneskelige bevisstheten, som ser og opplever verden. I en setning på slutten av «Gitt» fra *Nei, ikke det* finner vi et eksempel hvor det fysiske øyet og øyeblikket blir koblet sammen:

Gitt dette øyet, som ser det første, grove, postnatale lyset, så gitt også et visst tidsrom, langt eller kort, hvor øyeeplet kan beveges med bestemte muskler, øyelokket åpnes og lukkes, hvor pupillen kan utvide seg og trekke seg sammen, så gitt også øyeblikket for det siste blikket, øyeblikket da mørket fra før fødselen møter mørket fra etter livet, som om eksistensen var en omvendt tunnel, en tunnel av lys, en unntakstilstand av synlighet, mens mørket straks etterpå nærmer seg og lukker fra begge sider, liksom parentesens av lys var tom, liksom det leselige i den var skrevet med usynlighetsblekk som ikke lot seg fremkalle igjen. (PS 2001: 128)

Øyet er åpent og ser så lenge mennesket eksisterer, noe som sammenlignet med den evige perioden før og etter livet alltid er begrenset. Bevisstheten som ser befinner seg i et kort glimt mellom to evigheter som «nærmer seg og lukker fra begge sider». Et helt menneskeliv blir dermed redusert til et kort lite øyeblikk. På samme måten blir det korte tidsvinduet da dikteren må handle et øyeblikk som for maurene avgjør når de skal dø og stivne, låst fast i flytende glass. Rett før har maurene opptrådt som en levende «skrift» i konstant endring, i raske bevegelser over marmoren. «Det rette øyeblikket» representerer her en overgang fra det myldrende og levende, til døde kropp; «tegn» stivnet i en statisk form. Fra levende maur til døde rester i glasset. For maurene er dette en overgang fra et åpent «øye» til et uendelig mørke uten liv. Og nettopp her kommer et eksistensielt og etisk problematisk element frem i «En dikter», godt skjult under et ironisk ytre. Skriften det er snakk om består av store antall levende vesener som i hvert eksperiment med den nye skriften må dø, kun for å oppnå dikterens mål om å skape en ny skrift. Tegnene det nye språket består av er rester av forkullede maur, stivnet i dødsøyeblikket: Det er en makaber skrift som dannes.

Denne problematikken blir underkommunisert i teksten. Fortelleren holder avstand til maurenes perspektiv, og beskriver aldri hvilken virkning det flytende glasset har på dem, hva slags lidelse den nye formen for «diktning» medfører. Dette degraderer maurene og hindrer dem i å fremstå som ekte levende vesener. De blir reduserte til et redskap for å danne tegn, uten noen betydning i seg selv. Maurenes eksistens er uviktig i dette diktet, det er dikterens verden vi får formidlet, en verden som er reell og realistisk nok. Men denne verdenen i diktet er altså samtidig på vei mot en negasjon, det motsatte av språk og skrift, en søken mot en negativ kategori. Det skapende i diktet inngår i en dobbeltbevegelse hvor det både *drives av* dette negative språkløse og søker mot noe språket ikke dekker. Skriften av maur og marmor og glass er kreativ og dødelig på en gang, der den kombinerer det nyskapende med det avsluttende.

### **Virkelighet og forestilt virkelighet**

«En dikter» er et dikt som umiddelbart kan virke realistisk. Beskrivelsene er som en etterligning eller mimesis, der teksten tar utgangspunkt i reelle gjenstander som maur, marmor og glass. Samtidig strekker diktet seg ut over det realistiske, både ved at handlingene det fremstiller som enkle og liketil, i virkeligheten er svært kompliserte, og ved at dikteren utforsker dannelsen av et nytt språk og en ny diktning som bryter med den vanlige forståelsen av begrepene. Ved hjelp av figurer som ironi og paradokser skaper diktet underliggjøring, der det fremstiller en slags parallell verden med andre regler enn i den virkelige.

Den sterkeste motsetningen i dette diktet er mellom det forestilte og det reelle. Den lille fortellingen det inneholder er realistisk, nesten mimetisk fortalt, selv om den omtaler dels umulige handlinger. Den lille biten virkelighet diktet fremstiller, problematiserer både språk, skrift og diktning. De indre bildene dikteren ser for seg, hans forestilte, intuitive verden, er kanskje umulig å beskrive med vanlig språk. En annen mulighet er at han utforsker selve grensene for hvor språket tar slutt, for når vi møter et punkt hvor vi ikke kan tolke mer.

I «En dikter» finner vi et ambivalent forhold til det realistiske. Diktet fremstiller handlingene og gjenstandene som realistiske, samtidig som det tar opp temaer som kan sies å handle om eksistensen, om en form for menneskelig erfaring – som er reell og realistisk på en radikalt annen måte. Samtidig fjerner det seg langt fra en ren mimetisk realisme, der det tar i bruk en bevegelse over i det forestilte og imaginære. Ikke som en form for magiske flyvende tepper, som vi husker fra del I som en form for fantastiske elementer Ulven selv tok avstand fra, men som en dikter som fungerer som en supermann i håndteringen av vanskelige materialer som glass, maur og marmor. I den neste teksten vi skal se på finner vi en lignende

bevegelse ut mot det abstrakte og forestilte, hvor de indre bildene leseren danner seg er viktigere enn noen form for narrativ fortelling.

### **Kapittel 3. «En talefeil»**

Diktet «En talefeil» er fra *Etterlatte dikt*:

En talefeil

som vokser og vokser  
til ordene sprekker og  
løsner fra pusten

og fonemene drysser  
ut av ordene,  
svarte,

et nesten vinget regn av aske  
som sakte lysner

og går over i  
snøfnugg,

de faller nå  
over en evighetsslette  
i Holland,

snøen ligger der

skriv!

eller bare gå, gå  
langt

skrik!

(SD 2000: 297)

Diktet er delt opp i ti strofer på mellom én og tre verselinjer. Sammenlignet med «En dikter» er denne teksten mer utilgjengelig. «En talefeil» åpner med en talefeil som vokser til «ordene sprekker» og «løsner fra pusten». Så langt er talefeilen noe muntlig, noe som henger sammen med pusten, som ved normal tale. Fra tredje strofe begynner talefeilen å endre seg; fonemer drysser ut av ordene. Et fonem er en språklyd som utgjør den minste betydningsdifferensierende enhet i et språk. Fonemene har ikke noe betydningsinnhold i seg selv, men er med å bygge opp betydningsbærende orddeler og ord (Kulbrandstad 2005: 3). Talefeilen løser seg altså opp i fonemer eller språklyder. Disse fonemene går over til å bli

aske, for så å lysne og gå over til snø, en snø som så daler ned over en «evighetslette i Holland».

I det daglige er en talefeil noe som kan gi seg mange forskjellige utslag, for eksempel hos små barn som sier «l» istedenfor «r» eller «h» istedenfor «l». Det kan være en form for stamming, lesping, eller noe annet; fellesnevneren er at den skiller seg fra vanlig dagligtale. Talefeilen i diktet blir ikke korrigert, den får lov til å vokse og videreutvikle seg, i motsetning til hos skolebarn hvor man hvis talefeilen er uttalt nok gjerne kobler inn logoped. Dette gir de to første verselinjene noe motsigelsesfylt over seg. Selv om talefeilen kalles en *feil*, er den ingen vanlig talefeil som skal lukes bort. I diktet er den et atypisk, muntlig språk som danner utgangspunktet for en prosess av oppløsning og mulig gjenoppbygging gjennom diktet. Sett sammen med henvisningen til Holland er det i tillegg mulig å assosiere en talefeil med hollandsk språk, som med sine gutturale lyder kan høres merkelig og feil ut i norske ører. Dette danner et komisk element i diktet.

Denne talefeilen lar seg ikke stoppe, der den «sprekker og løsner fra pusten», og så går over i andre former. Ordene og språket endrer seg og løser seg opp: idet ordene er sluppet løs fra pusten lever de sitt eget liv. Ute i det fri drysser fonemene ut av ordene, noe som gjør at de mister sin opprinnelige betydning. Ordene deles først opp i biter av lyder, fragmenter av ord, for så å gå over til noe mer materielt.

Forvandlingen talefeilen går igjennom, og bildene dette skaper i diktet, er preget av både lyd, farge og tempo. De svarte fonemene som drysser ut, går over til et grått regn av aske, som så forvandles til hvit snø som faller ned. Tempoet endrer seg fra en rask utskyting til et roligere regn til dalende snø, fra høyt tempo til stillhet og ro. Det talte ordet, lyden, endrer seg til noe som har farge (skrift?) og går så over i den *materielle* snøen og asken.

Aske og snø har mange likhetstrekk i hvordan de oppfører seg, med sin lignende måte å falle eller dale ned på. Samtidig har aske og snø forskjellige konnotasjoner. Aske forbindes gjerne med noe dødt, grått eller svart, varmt, avfallet etter noe som er brent, en avslutning, død, rester. Men den kan også virke som gjødsel og få nye spirer til å gro, som i fortellingen om Fugl Fønix som brenner opp og gjenoppstår fra asken. Snøen har mer positive nyanser av tildekning, noe nytt, hvitt, stille og kaldt, kanskje som en ny start. Men det stille og kalde er samtidig dødt og uten liv, og frost og snø gir en stillestående tilstand. Så både asken og snøen innehar en dobbelthet i seg. Vi ser hvordan også «En talefeil» er en tekst preget av figurer som ironi og paradokser. Dette gir den et preg av ustabilitet og sterke motsetninger, både i tolkningen av det enkelte elementet, men også i forholdet mellom dem. Et likhetstrekk

mellom «En talefeil» og «En dikter» er hvordan de fremstiller noe som ikke umiddelbart virker realiserbart: på samme måte som det å skape en ny skrift med maur og flytende glass er en svært komplisert prosess i virkeligheten, er prosessen hvor talte ord kan forvandle seg til skrift via aske og snø lite reell i mimetisk forstand, og blir lettere å forstå som en *figurlig* forvandling.<sup>19</sup>

I oppløsningsprosessen i diktet forvandler selve språket seg. I begynnelsen av diktet omtales en *talefeil*, altså et muntlig språklig uttrykk. Dette endrer seg i tredje verselinje idet fonemene plutselig får farge. Dette gir dem noe visuelt ved seg, som om de var svart skrift, eller grafemer, på lyst papir. Det språklige uttrykket endres så videre til abstrakt «skrift», først til aske og så til snø. Talespråk, skriftspråk og språk som tenkte og abstrakte størrelser, som figurer, avløser hverandre, for til slutt å ende i oppfordringen om å skrive – og å skrike – på slutten av diktet.

Det er et paradoks at det nettopp er en talefeil, et språk som brukeren ikke behersker fullt ut, eller som høres feil ut, som danner utgangspunktet for denne forvandlingen. Den som er opphavet til talefeilen har ikke helt kontroll over uttalen av språket, og etter at talefeilen er uttalt, lever den sitt eget liv. I motsetning til «En dikter»s styrte kontrolltap er det her snakk om et *ekte* kontrolltap, hvor et i utgangspunktet dårlig kontrollert språk på egenhånd går gjennom en prosess av forvandling. Denne forvandlingen kan kanskje kommentere hvordan språket i seg selv ikke er en fast og stivnet størrelse, men noe som er i stadig endring. Nye språkbrukere kommer til og oppfatter og bruker det på sin særegne måte, noe som medfører at alle språk over tid går gjennom store endringer.

## **Evighetssletten**

Snøen som har blitt dannet gjennom en oppløsning av talefeilen, daler ned over «en hollandsk evighetsslette», som i seg selv er et motsetningsfylt uttrykk. Begrepet evighetsslette kan gi assosiasjoner til et landskap som er urørt og uforanderlig, kanskje også utenomjordisk: et paradisiske landskap, som i en pastorale, eller et slags Nirvana. Det hollandske landskapet er derimot et kunstig slettelandskap, som unngår oversvømmelse ved hjelp av diker. Det er en kultivert natur, et landskap opprettholdt av mennesker, og på samme tid et levende landskap som alltid vil være i endring etter vær, årstider, og dyre- og plantelivets faser. Det er ikke evig, men derimot i stadig forandring. Uttrykket «hollandsk evighetsslette» inneholder dermed et

---

<sup>19</sup> Her er det viktig å påpeke at de to diktene har ulik form: «En talefeil» er et dikt med en knappere form, mens «En dikter» mer ligner en kortprosaetekst. Den mer tilhuggede formen i «En talefeil» tillater brå vendinger i form av troper og figurer, og kanskje også et større avvik fra «kravet» fra leseren om at teksten skal virke realistisk.

grunnleggende figurlig paradoks mellom et virkelig landskap og et evig landskap, mellom det hollandske og evighetssletten.

Det *evige* ved denne sletten i diktet kan vise til noe ikke-naturlig, for eksempel et bilde eller et maleri av et landskap. Det er mulig at den hollandske evighetssletten kan henge sammen med hollandsk tradisjon innenfor landskapsmaleri. Ifølge Janike Kampevold Larsen er det mange referanser i Tor Ulvens forfatterskap til barokke nederlandske landskaps – og stillebenmalerier (Kampevold Larsen 2008: 182). I «Gleden ved landskapet» fra *Nei, ikke det* finner vi et eksempel på dette:

Nei, heller vinden som ikke finnes gjennom et vinterlig Holland enn det gyldne,  
honingvamle lyset i de italieniserende landskapene, uten sorg og snø, [...]. Nei, det er  
landskapene av sørgmodighet og fortapthet som er de vakreste, to blonde, sunne  
rødkinnede barn firt ned i en utgammel verden av ensomhet og tusmørke [...].  
(PS 2001: 119)

Her favoriseres det nederlandske landskapsmaleriet fremfor det italienske, og nettopp det doble ved det trekkes frem: det inneholder lys og snø, men også sorg og ensomhet.

Et annet element som støtter tolkningen av den hollandske evighetssletten som en henvisning til landskapsmalerier er tidspunktet diktet ble skrevet på. I den samme perioden som Ulven skrev «En talefeil»<sup>20</sup> ble også diktsamlingen *Det tålmodige*<sup>21</sup> til. I denne samlingen finnes et annet dikt som refererer til hollandsk slettelandskap. Dette diktet går slik:

Minnet om et hollandsk slettelandskap,  
så stort

at det bare kan  
beskinnes

gjennom stillebenets  
øyenhuler

(SD 2000: 171)

Her kobles det hollandske slettelandskapet til sjangeren stilleben, som var en populær form for maleri i Holland på 1600-1700-tallet (Gombricht 2006: 328). Stillebenet består gjerne av flere ulike gjenstander som er oppstilt sammen, ofte med en symbolsk motivasjon, som ulike former for «memento mori»: «husk døden», som indirekte vil si: husk at livet er forgjengelig. I dette diktet er det hollandske slettelandskapet, eller minnet om det, så stort at det bare kan

---

<sup>20</sup> «En talefeil» er datert 17.11.1983 (SD 2000: 495 og 499).

<sup>21</sup> *Det tålmodige* ble ikke utgitt før i 1987, men bakerst i boken er årstallene 1981-82; 1983 oppgitt i parentes, noe som indikerer at diktene i samlingen sannsynligvis ble skrevet noen år før de ble utgitt (SD 2000: 495).

«beskinnes gjennom stillebenets øyenhuler», noe som i tillegg til å henvise til stilleben også gir assosiasjoner til en hodeskalle med øyenhuler, et velkjent memento mori.

Begrepet stilleben, «stille liv», er i seg selv et paradoks. Der det er liv er det aldri fullstendig stillstand, det vil alltid være en form for bevegelse og endring. Kampevold Larsen fremhever hvordan stillebenet som sjanger var en slags utforskning av motsetninger:

Stillebenet utforsker, som barokke kunstarter ofte gjør, grensesonen mellom motsetninger; forholdet mellom det bevegelige og det ubevegelige, lys og mørke, det levende og det døde. Felles for dem er at det menneskelige nærværet ofte er antydning – og dermed kan vi også artikulere en grensesone mellom menneskelig fravær og tilstedeværelse. (Kampevold Larsen 2008: 183)

Den dalende snøen som faller ned over en urørlig evighetsslette skaper nettopp en slik motsetning mellom den bevegelige, fallende snøen og det ubevegelige, evige, stillestående landskapet. Den oppløste talefeilen som har vært i stadig raskere bevegelse, bremser opp som aske og så snø og legger seg til ro i dette evige landskapet. På denne måten danner evighetssletten, det stillestående, en motvekt til oppløsningen og det endrede språket. På et vis stopper oppløsningen her, med snøen som legger seg over evighetssletten – i alle fall for en stund.

Samtidig som evighetssletten kobles inn skjer det et skifte av tid i diktet. Formen for presens som brukes i begynnelsen av diktet er fortellende, handlingene som beskrives kan foregå over lang tid, verbformen indikerer ikke noe bestemt tempo i forhold til en forteller eller en tilskuer til prosessen. Da snøen faller ned over evighetssletten er verbtiden fortsatt den samme. Samtidig markerer tidsmarkøren *nå* en økende nærhet i tid til det som skjer. Det er et innbrudd av noe nytt, som samtidig forlenger øyeblikket hvor snøen faller. Der den første delen av oppløsningen av talefeilen har blitt fortalt i et raskt og akselererende tempo, bremser dette ordet, sammen med den fallende snøen, opp prosessen.

Også dette diktet har et sterkt visuelt preg, og det er lett å se for seg billedlig hvordan det talte språket blir til aske, så til snø, som faller ned over evighetssletten. Diktet skaper sterke bilder som avløser hverandre i hurtig tempo, og som sender leserens tanker ut på omveier. Dette gir en forlengelse av persepsjonsprosessen, i tillegg til en egen innlevelse i diktets verden av transformerende tale. Blanchot skriver i «Two Versions of the Imaginary»:

To experience an event as image is not to free oneself of that event, [...]: it is to let oneself be taken by it, to go from the region of the real, where we hold ourselves at a distance, from things the better to use them, to that other region where distance holds us, [...]. (Blanchot 1981: 87)

Å leve seg inn i «En talefeil» og følge bildene det skaper, krever at vi må gå inn i diktet, og følge de figurlig glidende, implisitte resonnementene og skiftende bildene i det. Dette krever en nærhet til diktet, en nærhet som samtidig fjerner seg fra den reelle virkeligheten. Denne bevegelsen bort fra virkeligheten og inn i diktets figurlige verden, det forestilte indre «bildet» det får frem, kan gi en særskilt, men like fullt reell leseopplevelse:

From the moment that we are outside ourselves – in that ecstasy that which (*sic*) is the image – the «real» enters an equivocal realm where there is no longer any limit, nor any interval, nor moments, and where each thing, absorbed in the void of its reflection, draws near the consciousness, which has allowed itself to be filled up by an anonymous fullness. (Blanchot 1981: 87)

Bildene som dannes i fantasien i lesningen av diktet kan fylle bevisstheten og utvide grensene for hva som er normalt, hva som er «virkelig». Denne prosessen er nødvendig i forhold til et dikt som «En talefeil», siden diktet inneholder mange elementer som forholder seg til hverandre på en langt fra virkelig måte. At tale kan endre seg til aske og at asken kan forvandles til snø slik som det skjer her, er om ikke umulig, så uvanlig i det vi vanligvis kaller virkeligheten. Men tale, aske og snø som *figurer* kan inneha egenskaper som ikke finnes i det reelt virkelige. Slik bruker Tor Ulven elementer som finnes i virkeligheten og transformerer dem over til noe annet og mer enn konkrete ting: til en annen, skapt og skapende virkelighet – som kanskje kan kalles surrealistisk.

## Snøen

Snø er et motiv som går igjen i mange av Tor Ulvens tekster. Ofte henger den sammen med stillhet og ro, men også med en større stillhet, knyttet opp mot forsvinning eller det evige. Et dikt fra *Søppelsolen* hvor snøen er sentral kan illustrere dette:

Desember, ettermiddag. Det snør, lett, som om det var natt og vi sov, og snøen snødde uten oss, eller vi ikke fantes, og det fortsatte å snø for ingen, for det hvite i et øye før fødselen eller etter døden. (SD 2000: 200)

Snøen snør «for ingen», uten å ta hensyn til de som opplever at den snør. Samtidig setter «for det hvite i et øye før fødselen eller etter døden» snøen figurlig opp mot noe evig, det som kanskje eller kanskje ikke finnes før og etter eksistensen som menneske. På denne måten kan snøen settes inn i en lignende logikk som øyet, som omtalt i forbindelse med «En dikter». Der øyet er bevisstheten, det korte øyeblikket av liv mellom to evige tilværelser, blir snøen et symbol for intetheten som den evige tilværelsen kanskje inneholder. I et essay om Emil Boyssons dikt «Triptykon mot det hvite» skriver Tor Ulven:



[...] snøen snør med stillheten før og etter diktet, og likevel *i* det. Kanskje bare som beretningen av et kontemplativt glimt, en parentes mellom to støykilder, men likevel en anelse om en større smertefrihet. På denne måten viser *Sne-fallet* tilbake til dit hvor *Diktets hjemland* begynte, til stillheten før minnene som ledet til diktet, men nå som en tom stillhet, hvor diktet på én gang er sporet og snøen som får det til å forsvinne, sporløshetens spor. Fra stillhet til stillhet har veien gått over diktet. (Ulven 1997: 20)

Snøen representerer en smertefrihet, der den pakker inn og dekker over det som er plagsomt med eksistensen. Dette kan være med på å gi symbolikken i diktet «En talefeil» enda en dimensjon: talefeilen forvandler seg figurlig fra å være en feil, et uttrykk for en talemåte som ikke er helt kontrollerbar, kanskje noe plagsomt og smertefullt – for så å gå over i noe som ender opp som snø, som lindrer og dekker over.

Den siste delen av diktet setter opp en sterk kontrast mellom strofe syv, «snøen ligger der» og strofe åtte «Skriv!». Snøen som ligger der, dannet av rester av fonemer som en gang har vært en talefeil, kan virke som et slags råmateriale for skrivingen det oppfordres til, som om den er noe som kan brukes til å forme ny skrift – eller tale.

Imperativet om å skrive følges av «eller gå, gå langt». Både å skrive og å gå langt kan ta lang tid og være til dels svært anstrengende. Å gå langt kan også være en flukt *fra* noe, et uttrykk for noe farefullt eller truende som gjør en bevegelse fremover nødvendig. Samtidig kan det være en lang vandring uten formål, en søken etter noe. Å gå langt kan dermed stå for nok en dobbel bevegelse i diktet – en positiv(?) flukt fra noe, en reddende bevegelse fremover, og en evig, negativ vandring som ikke nødvendigvis fører til noe klart mål. Skriften kan på samme tid være en skapende størrelse og en evig søken som ikke fører med seg noe, som leder ut i intetheten. Igjen kan vi få assosiasjoner til Blanchot og hans tenkning om negasjonen som et grunnvilkår for eksistensen.

I essayet «Litteraturens forsvinning» skriver Blanchot: «Det som driv forfatteren og skakar kunstnaren, er ikkje verket direkte, men søkinga etter verket, rørsle som fører dit; det er tilnærminga til det som gjer verket mogleg: kunsten, litteraturen, og det som løyner seg bak disse orda» (Blanchot, 1996: 45). Den skapende skriften kan ikke bli til uten å gå langt, den må møte motstand, brytes mot de negative kategoriene og intetheten, files til og bearbeides om og om igjen, i en søken etter et godt (og kanskje umulig) estetisk resultat. Og kanskje viktigst av alt: for Blanchot er det denne bevegelsen, denne *søkingen etter verket*, som er det vesentlige, ikke det endelige resultatet. Verket bare tillater å sette søket i gang, å begynne å gå.

Den siste verselinjen i diktet øker intensiteten: «Skrik!». Dette skriket er rettet fremover, samtidig som det på et vis griper tilbake og forsterker de to forutgående verselinjene og gir en intens oppfordring til å skrive, gå, eller skrike – tre ord som alle kan tolkes som en måte å ytre seg på eller ta i bruk en indre energi på.

De to imperativene «skriv» og «skrik» er to nesten identiske ord, selv om de har svært ulik betydning. Den figurlig fremstilte ordlikheten får dem på et vis til å speile hverandre, og skaper en kobling mellom dem: oppfordringen om å skrive blir forsterket ved at den følges av ordet «skrik!». Og sett i lys av Blanchots tenkning om søkingen etter verket, den intense lengselen etter å skrive og få ordene til å legge seg riktig på plass i en skapende prosess, trer denne sammenhengen mellom dem klarere frem. Samtidig er den vesentlige, men lille fonemdifferensen mellom de to ordene noe som kan kobles nettopp til talefeilen, hvor de viser frem hvordan én bokstav kan endre et ords betydning radikalt. Slik peker de tilbake mot begynnelsen av diktet.

Diktet «En talefeil» kan altså se ut til å kommentere forholdet mellom muntlig og skriftlig språk, samtidig som det viser frem en oppløsning. Språket brytes ned til sine minste bestanddeler, fonemer, som så transformeres videre – via aske – til de snør ned over evighetssletten. Det skjer først en oppløsning i diktet, som så går over til å indikere en mulig nybygging, hvor snøen, restene av fonemer, kan leses som et utgangspunkt for ny skrift og/eller talespråk, kanskje i form av et kunstnerisk uttrykk.

Det skjer en glidende overgang fra muntlig til skriftlig og så tilbake til muntlig språk i diktet. Vi ser hvordan Ulven bruker for eksempel aske og snø som språklige figurer for å få frem en tanke – og assosiasjonsrekke i forhold til språket. Diktet inneholder sterke visuelle bilder som er reelle fenomener, men som her brukes som språklige figurer som inviterer til en abstrakt tankegang. Det kan diskuteres om dette diktet også er et uttrykk for et punkt hvor det er slutt på det realistiske, hvor en talefeil, et muntlig uttrykk, forvandler seg til et *materielt* uttrykk og blir til aske og snø. Igjen fremstår denne forvandlingen som et nesten magisk element, et punkt hvor diktet viker fra Ulvens uttrykte ønske og tanke om å skrive realistisk. Men samtidig er *materien*, som her brukes som byggestein for en åpen, radikalt annen virkelighet, både reell og realistisk, selv om denne formen for realisme kanskje befinner seg over og ved siden av det konvensjonelt realistiske.

Den siste teksten vi skal analysere i denne delen tar også opp en slik forvandling fra en konkret situasjon til mer abstrakte bilder og assosiasjoner, samtidig som også den er nært knyttet til det materielle.

## Kapittel 4. «Skriveren»

Denne kortprosateksten er mindre humoristisk enn «En dikter» og «En talefeil», og er hentet fra *Fortæring. Prosastykker*:

SKRIVEREN SITTE VED PULTEN med det skrånende lokket og spisser gåsefjærspennen. Den høyrøde klumpen av lakk til brevsegl lyser mot de hvite arkene, og på et bord står timeglasset med den rennende sanden. I et metallbur oppe på veggen sitter innesperret en kanarifugl eller en nattergal; den synger fortere enn pennen krasser. Og det finnes en stemme som hvisker Skynd deg å skrive, kast arkene ut i mørket, de skal blafre og blåse som skittent avisapir langs fortæuene, som asken av brente brev og bøker ingen leser lenger, papiret blir revet istykker, din livslange fortelling er lapper med ord uten mening, et hvitt konfettidryss over en eller annen Trionfo della Morte, en kortesje av herskernes blankpussede limousiner, papiret faller og faller, blåser og hvirvler, blir til snøen som synker skriftløst over et sluknet bål av knuste knokler, forlatt for ti tusen år siden. (PS 2001: 197)

Selv om teksten er skrevet som en sammenhengende kortprosatekst, er det mulig å dele den i to deler. Den første delen er en nøyaktig og samtidig komprimert beskrivelse av en situasjon hvor en mann sitter i skrivestuen sin og gjør seg klar til å skrive. De ulike objektene rundt ham: fjærpenne, segllakken, timeglasset og den skrå skrivepulten, gir, sammen med tituleringen «skriver», inntrykk av en skrivesituasjon fra flere hundre år tilbake. I linje fem bryter en hviskende stemme inn og indikerer starten på del to, der den fører teksten over i en akselererende rekke av bilder på oppløsning, med en annen form for realisme.

Der «En talefeil» tar utgangspunkt i et muntlig språk, er det her skriften som er i fokus. Selve tittelen «skriver» kan betegne «et skrivende menneske»: en forfatter, en kontorist eller en brevskriver. Tittelen kan også være en tidsmarkør som plasserer den omtalte mannen i en tid før den allmenne leseopplæringen. Det å kunne lese og skrive var frem til begynnelsen av 1800-tallet en kunst forbeholdt et lite mindretall av befolkningen.<sup>22</sup> Skriveren hadde en spesiell kunnskap, og hadde fått en utdannelse som gjorde ham i stand til å beherske pennen og papiret, det skriftlige språket. Dette gjør beherskelse av språket, først og fremst som skrift, til en viktig overordnet tematikk i denne teksten.

Fortelleren i «Skriveren» har en viss distanse til scenen som blir beskrevet i den første delen, der han ikke kan avgjøre om fuglen i buret er en nattergal eller en kanarifugl. I og med stemmen som bryter inn og hvisker sin oppfordring til å skrive i linje fem, skifter fortellerstemmen karakter. Det er som om stemmen overtar og øker intensiteten og tempoet, der den kommer inn som et fremmed, litt mystisk element i teksten.

---

<sup>22</sup> I Norge ble det innført allmenn konfirmasjonsopplæring på 1700-tallet, men antallet analfabeter var stort til ut på 1800-tallet (Store Norske Leksikon, [http://snl.no/Skole\\_og\\_uttanning\\_i\\_Norge](http://snl.no/Skole_og_uttanning_i_Norge), Lesedato 29.04.2013)

Det er mulig å tolke denne stemmen på flere måter. Den kan være en del av situasjonen som teksten forteller om, ved at skriveren faktisk hører en (ytre eller indre) stemme, som blir et slags narrativt element som setter i gang en bevegelse, en form for handling i teksten. Den kan også være et uttrykk for et bilde som blir beskrevet av en forteller, som begynner med å stå utenfor og beskrive, for så å bryte inn og føye til sine egne tankerekker vekket av bildet.

### Det språklige bildet

Situasjonen som blir beskrevet i den første delen av teksten kan minne om et maleri eller et bilde, slik vi også har sett i «Buketten har ikke lenger» og «En dikter». Lone Hartmann skriver om Ulvens kortprosa at dens «[...] visualitet, dens grafiske udformning som afgrænset flade, dens karakter af øjebliksbillede og dens motiviske anskuelighed inviterer til at læses som *sproglig billede*» (Hartmann 2007: 125, min kursiv). Hartmann mener at tekstplasseringene med karakter av stilleben viser til maleriet som en kontekst hvor leseren kan rette sine forventninger til at bildet kan fungere som forklaringsmodell for teksten. «Dette er altså sprog, der bliver billeder ved at skrive sig frem mod en visuel appel» (*Ibid*: 126). Dette kan nesten tolkes som en slags omvendt ekfrase, hvor teksten ikke kommenterer et bilde, men *skaper* et bilde som en eventuell leser kan prøve å fremstille, som en ekfrase til teksten. Kampevold Larsen diskuterer den retoriske stilfiguren kalt hypotypose i forbindelse med denne formen for beskrivelse hos Ulven: «Hypotyposen har en særlig karakter av livfullhet og er ofte forbundet med en fantasmatiske innlevelse i det den handler om. Viktigst er det imidlertid at en fortelling eller beskrivelse *blir* til et bilde, et tablå eller en levende scene, og at vi kan identifisere overgangen» (Kampevold Larsen 2008: 200).

Dette visuelle elementet ved den innledende beskrivelsen i «Skriveren» kan ha referanser til forskjellige former for billedkunst, selv om det ikke er sikkert at teksten beskriver et reelt kunstverk.<sup>23</sup> Det er mulig å finne malerier og billedkunst som kan *minne* om motivet i teksten, men om teksten er en form for ekfrase til et virkelig maleri er fortsatt uvisst. Av kjente motiver innenfor billedkunsten som *kan* ha en forbindelse til «Skriveren», kan nevnes den tidlige tradisjonen for kopiering av bibler, hvor det var vanlig med et portrett av den skrivende evangelisten på åpningssiden. E. H. Gombricht beskriver i *The Story of Art* hvordan dette var en tradisjon videreført fra eldre greske og romerske bøker, og han bruker to

---

<sup>23</sup> På denne måten føyer den seg inn i mange Ulven-tekster med mulige referanser til kunst, som vi allerede har vært inne på og også skal se i del III.

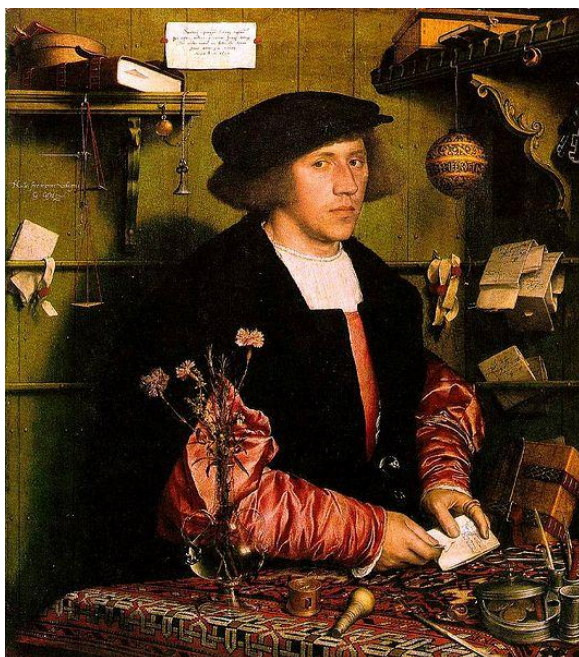
eksempler av slike portretter fra bibler fra 800-tallet, hvor evangelisten Matteus er fremstilt sittende ved en skrå skrivepult med en penn i hånden (Gombricht 2006: 123/figur 105/106).



**Figur 1. Illustrasjon av evangelisten Matteus fra en fransk bibel fra ca 830.<sup>24</sup>**

Samtidig kan scenen med skriveren, omgitt av ulike objekter, minne om renessansens og barokkens portrettmalerier fra dagliglivet, som for eksempel Hans Holbein den yngres (1497-1543) *Georg Gisze, a German merchant in London* fra 1532 (Gombricht 2006: 284/figur243), eller Jan Vermeers *The kitchen maid* fra 1660. Riktignok billedliggjør Vermeer en annen slags situasjon enn skriverens, men også den eksemplifiserer tydelig periodens livaktige portrettmalerier (*Ibid*: figur 280). I Holbeins portrett er handelsmannen avbildet i det som sannsynligvis er et arbeidsværelse. Han står ved et bord og åpner et brev, omgitt av ulike gjenstander fra dagliglivet; penner, segllakk, et pengeskrin, en vase med nelliker, osv. Vermeers kjøkkenpike heller melk fra en stor keramikkugge ned i et fat på et bord, omgitt av kjøkkenredskaper og mat. Begge maleriene fremstiller en realistisk situasjon fra dagliglivet som er tydelig oppstilt og arrangert, men som likevel er mimetisk livfull, det ser ut som om personen som er avbildet når som helst kan bevege på seg.

<sup>24</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint\\_Matthew2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Matthew2.jpg) Lesedato 4.5.2013./Gombricht 2006: 123/figur 106.



**Figur 2.** Hans Holbeins *Georg Gisze, a German merchant in London.*<sup>25</sup>



**Figur 3.** Jan Vermeers *The kitchen maid* fra 1660.<sup>26</sup>

Igjen er det viktig å understreke at det er mulig Ulven var inspirert av forskjellige former for malerkunst, men at dette ikke kan kalles ekfrastiske referanser i denne teksten. Om det finnes en referanse er fortsatt uvisst. Men «Skriveren» får i den første delen frem en lignende realistisk livfullhet som i de nevnte portrettene, der teksten beskriver en situasjon hvor både

<sup>25</sup> Lastet ned fra [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holbein,\\_Hans\\_-\\_Georg\\_Gisze,\\_a\\_German\\_merchant\\_in\\_London.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holbein,_Hans_-_Georg_Gisze,_a_German_merchant_in_London.jpg) Lesedato 2.5.2013.

<sup>26</sup> Lastet ned fra [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vermeer\\_-\\_The\\_Milkmaid.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vermeer_-_The_Milkmaid.jpg) Lesedato 2.5.2013.

skriveren og fuglen er i aktivitet – skriveren i ferd med å gjøre seg klar til å skrive ved å spisse fjærpenne, og fuglen som synger. Det er som om teksten *blir til* et bilde eller en levende scene, som en form for hypotypose. Samtidig skapes det en kontrastfylt motsetning mellom den stivnede, stillestående, *maleriaktige* scenen og den levende skriveren og fuglen.

## Oppløsningen

Den innesperrede fuglen i metallburet danner en parallell til skriveren som også på en måte er sperret inne i skrivestuen sin. Der den synger «fortere enn pennen krasser» markerer fuglen slutten på beskrivelsen, samtidig som den gir inntrykk av at det haster med å få ordene ned på papiret, at det er knapt med tid.

Stemmen som bryter inn i linje fem og hvisker: «Skynd deg å skrive»,<sup>27</sup> markerer starten på andre del av teksten. I en eneste lang setning beveger teksten seg fra det hviskende imperativet om å skrive og å kaste papirene ut i mørket, og over i en slags beskrivelse av hva som siden vil skje med papirene: de fyker rundt som avisapir, «asken av brente brev» og «bøker ingen leser lenger», før de løser seg opp og blir til «lapper med ord uten mening», «et hvitt konfettidryss», og til slutt til snø som «synker skriftløst over et sluknet bål av knuste knokler, forlatt for ti tusen år siden». Tempoet og intensiteten øker, fra den helt stillestående tablåaktige skrivesituasjonen til papirene som kastes rundt over forskjellige steder og i ulike tidsaldre.

Forvandlingen papirene går igjennom kan minne om oppløsningen i «En talefeil». I begge tekstene er det noe som løser seg opp og figurlig forvandles til noe helt annet: en talefeil som blir til aske og snø, og papirer som blir til aske av brente bøker, konfetti, og så til snø. I «Skriveren» blir oppløsningen på et vis satt i gang av den hviskende stemmen, som fører teksten fra en relativt realistisk beskrivelse mot noe som mer ligner en assosiasjonsrekke av mer eller mindre sammenhengende bilder. Disse bildene er like fullt realistiske, men måten de er forbundet med hverandre på, i raske, nesten intuitive skifter, gir en annen, mer *indre* form for realisme enn den mer mimetiske beskrivelsen av skriveren i første del.

Korttekstformatet kan bruke mer plass enn diktet til å fremstille denne prosessen, noe som kanskje utgjør hovedforskjellen mellom oppløsningssekvensen i de to tekstene. I tillegg er *tiden* et mer sentralt element i «Skriveren» enn i «En talefeil», noe jeg snart skal komme tilbake til.

---

<sup>27</sup> En slik (nesten) direkte diskurs er uvanlig i Ulvens tekster, som stort sett er uten dialog. I *Vagant*-intervjuet forklarer Ulven dette med at han ikke klarer å skrive dialoger (Hagen 1996: 11).

Oppløsningen i «Skriveren» slutter med snø over et «skriftløst bål» for ti tusen år siden. I denne siste frasen er det som om teksten roer ned igjen, fra den akselererende oppramsingen av transformasjoner til synkende snø og stillhet – nok et element som også er til stede i «En talefeil». Skriften skriveren har lagt så mye arbeid ned i, hans «livslange fortelling», som blir til «lapper av ord uten mening», et ingenting, ender opp som snø over et skriftløst bål for ti tusen år siden. Det rent negative, mørket og dødens forutsettende negasjon settes her opp mot et element som også kan være del av noe utopisk og paradisisk. Bålet av knuste knokler fremstår som en slags primitiv urtilstand, fra en tid før skriften var funnet opp, før det kultiverte mennesket, eller som et postapokalyptisk element, en tilstand sivilisasjonen kanskje en gang vil vende tilbake til, preget av ro og stillhet – og kanskje en mulighet for å skape en ny og bedre versjon av det menneskelige? Dermed får oppløsningen og det meningsløse med det å skrive også en positiv dimensjon ved seg, samtidig som teksten holder fast ved negasjonen og intetheten.

Den hviskende stemmen som setter oppløsningen i gang oppfordrer skriveren til å få skriften ned på papiret, få den ferdig, og så slippe kontrollen over den ved å sende den ut i mørket. Igjen kan det se ut til å finne sted et slags *styrt kontrolltap*, hvor skriveren nitidig arbeider med å skrive, for så å sende den ferdige skriften ut til en lang og ukontrollerbar prosess av nedbrytning, meningstap og oppløsning. Skriveren behersker språket, noe som kan gi makt og anseelse. Samtidig blir han oppfordret til å gi slipp på kontrollen over det han har produsert og bli ferdig med skriften, la den leve videre på egenhånd uten å bry seg om hva slags oppmerksomhet den får eller hvor lite den betyr i den store sammenhengen.

Her beveger teksten seg over i en refleksjon over meningen med å arbeide med å skrive, en refleksjon som kan overføres til andre deler av det menneskelige livet – en refleksjon over livets negative forutsetninger. Denne negative valøren kommer frem ved formuleringer som «bøker ingen leser lenger» og «din livslange fortelling er lapper med ord uten mening». Sammen med alle lagene med tidsreferanser gjennom teksten, skaper denne refleksjonen en innsikt i hvor lite ett enkelt menneskeliv er i den store sammenhengen, og hvor liten betydning et skriftlig arbeid har når det ikke er noen der som kjenner koden for å lese det. Skriveren i teksten blir en del av en lang rekke andre som har sittet på samme måte og kastet sine verker – sitt livs arbeid – ut i samfunnet. Noen av dem forsvinner og blir borte, noen få forblir kjente og overlever en stund, og føres videre gjennom små bruddstykker, som referanser som finnes i vår kollektive hukommelse, men hvor sammenhengen og



opphavsmannen gjerne er borte og glemt. Likeså er forutsetningen for deres liv, arbeid og skrift blitt fortrenget, ut i intetheten.

## Tiden

Tidsreferansene i «Skriveren» gir uttrykk for et spesielt forhold til tiden, der de forholder seg til mange ulike tidsepoker, både fortid og nåtid, muligens også fremtid. I den første delen er skriveren omgitt av ulike gjenstander, hvor mange av dem i dag ikke lenger er i bruk, noe som plasserer situasjonen i en litt uklar fortid. I den andre delen skjer det en oppramsing som inneholder elementer fra både fortid, moderne tid og muligens også fremtid, og som leder ut i et slags evighetsperspektiv hvor de ulike tidene møtes idet restene av skriften synker ned som snø «over et sluknet bål av knuste knokler, forlatt for ti tusen år siden».

Her dukker referansene til ulike tidsepoker opp om hverandre i en langt fra kronologisk, men figurlig, rekkefølge. Ikke bare skriften løser seg opp, det skjer også en slags oppløsning av tiden, hvor ulike tider og epoker eksisterer ved siden av hverandre og på samme tid. Sammen gir alle de ulike tidselementene en dobbel klangbunn i teksten: på den ene siden kommenterer de det meningsløse ved å skrive, siden det likevel bare vil forsvinne og bli til ingenting; på den andre siden kan snøen over urtidsbålet inneholde et håp om at noe nytt kan oppstå. Igjen finner vi en dobbelthet, en bevegelse mot noe positivt og noe negativt på en gang.

Denne type blanding av tidsreferanser er et element som går igjen i Ulvens forfatterskap, og som kan være et poststrukturalistisk trekk ved tekstene hans. Anniken Greve er skeptisk til at dette skal være uttrykk for en egen tidsfilosofi fra Ulvens side. Hun mener han mest er opptatt av å få leseren til å for en stund stanse i å tenke i hverdagens tidstermer: «Inndragningen av jordens urtid – prekambrium – og av futurum sikter mot å strekke eksistensen slik at alt, også alle tider, faller sammen i et forskjellsløst hele» (Greve, i Karlsen (red.) 2002: 74). En slik bevegelse, en strekking av eksistensen mot et «forskjellsløst hele» er det vi finner i «Skriveren». Dette hele, uten forskjeller, gjør diktets troper og figurasjoner oss i stand til å ane, og å reflektere over – som en realistisk tilstand; men i form av en realisme som har sitt rom i intetheten, døden, i negasjonen, som et vilkår for alt liv, all skrift og all kunst.

Sporene etter forskjellige tidsepoker i denne teksten består ofte av referanser til ulike former for kunst. Kunstreferanser er som nevnt vanlig i Ulvens tekster, og de blir ofte brukt som en slags spor etter fortiden. Marit Grøtta skriver om titlene i *Stein og speil* at de: «[...] bærer [...] med seg levninger fra fortidens kunstformer. På samme måte som Tor Ulvens tekster skildrer

spor av etterlatt *liv* i sine tekster, innskriver han spor av fortidens kunstformer, altså *kunstspor*» (Grøtta, i Karlsen (red.) 2002: 139). I «Skriveren» finner vi flere ulike kunstspor.

Timeglasset med den rennende sanden er for eksempel brukt innenfor vanitas-tradisjonen i billedkunsten, som et symbol for forgjengeligheten og det flyktige ved den jordiske eksistensen (Kampevold Larsen 2008: 183). En mer eksplisitt referanse til en kunstsjanger finner vi i den andre delen av «Skriveren», der sporene etter skriften regner som konfetti over «en eller annen Trionfo della Morte». Termen Trionfo della Morte dukker opp mange steder i italiensk kunst rundt 1300-tallet som tittel på malerier hvor Døden ofte er fremstilt som et skjelett, gjerne til hest, som i figur 4.<sup>28</sup>



**Figur 4. Trionfo della Morte, freske av ukjent opphavsmann, fra Palazzo Sclafani i Palermo.<sup>29</sup>**

Det virker ikke som termen Trionfo della Morte dekker en bestemt kunstepoke, men heller et motiv innenfor malerkunsten som har utviklet seg og som dukker opp også i langt senere epoker, som i Pieter Brueghels maleri med samme tittel fra 1560-årene:

<sup>28</sup> Andre eksempler på Trionfo della Morte fra 1300-tallets Italia er Andrea Orcagna og Francesco Trainis fresker. Bilder av ulike varianter av Trionfo della Morte finnes på internett, her er et av Traini: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco\\_Traini\\_-\\_Triumph\\_of\\_Death\\_\(detail\)\\_-\\_WGA23049.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Traini_-_Triumph_of_Death_(detail)_-_WGA23049.jpg) Lesedato 2.5.2013.

<sup>29</sup> <http://www.arte.it/opera/trionfo-della-morte-3225> Lesedato 2.5.2013.



**Figur 5. Pieter Brueghel den eldre's Triumph of Death.<sup>30</sup>**

Peter Thon skriver i en artikkel om dette bildet at det er basert på «a fusion of two iconographic traditions: the Italian Triumph of Death and the Northern Dance of Death» (Thon 1968: 291). Begge disse formene for maleri, sistnevnte kanskje mest kjent under det franske navnet «dance macabre», blomstret i perioden etter Svartedauen i henholdsvis Italia og Tyskland. Disse maleriene har noe ironisk ved seg, der de gjerne fremstiller Døden som et dansende skjelett, som en slags galgenhumoristisk lek som toner ned alvorret ved døden.

På samme måte er det noe figurlig ambivalent over hvordan denne referansen viser seg i «Skriveren» - som «en eller annen» Trionfo della Morte. Sett sammen med at skriften her er blitt til konfetti som drysser ned over maleriet, fremheves det humoristiske og karnevaleske. Her stiller «Skriveren» sammen mange elementer på en gang: den oppløste og dermed innholdsløse skriften som konfetti som faller over et bilde av Dødens triumf. Det blir som om meningstapet skriften har gått igjennom *feirer* dette tapet og på et vis peker nese til Døden. Teksten viser frem en dikotomi mellom døden, det meningsløse og en skjodesløs holdning som sier: hei, la oss feire at vi er i live nå, så får vi heller danse med døden – den vil komme før eller siden likevel. Det er en fremstilling av ungdommelig overmot og eldres visdom om livet på en gang. Samtidig viser teksten frem en viktig eksistensiell problemstilling, nettopp dette tidsaspektet, ved at menneskelivet er kort, og at vi samme hvilken tidsepoke vi lever i, kanskje går igjennom den samme utviklingen i løpet av livet – og at den rene negasjon, døden, er et vilkår for alt vårt virke i eksistensen. Igjen strekker teksten eksistensen mot et

<sup>30</sup> Lastet ned fra [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_Bruegel\\_the\\_Elder-\\_The\\_Triumph\\_of\\_Death\\_-\\_detail\\_4.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder-_The_Triumph_of_Death_-_detail_4.JPG) Lesedato 2.5.2013.

Skrivemåten på malerens navn varierer: det ser ut til at man i norske tekster skriver Brueghel, mens det på engelsk blir skrevet Bruegel.

forskjellsløst hele, samtidig som den viser frem noe som kan sees som et eksempel på en ulvensk, radikalt annerledes realisme.

Den fandenivoldske, karnevaleske holdningen til døden kan også inneholde en samfunnskritikk, en moralsk forargelse over at mange tar for lett på negasjonen og de mørke sidene ved eksistensen. Denne kritikken forsterkes ved at figuren av konfettien som drysser over en Trionfo della Morte blir fulgt av «en kortesje av herskernes blankpussede limousiner», som også kan inneholde en samfunnskritikk, men her mer som en kommentar til klasseforskjeller og herskernes maktsymboler.

Alle de tre tekstene som har blitt analysert i denne delen handler om språket i en eller annen form, både som tale og skrift. De mimetiske realistiske elementene de inneholder blir kraftig motarbeidet av tekstene selv, idet tekstene beveger seg ut mot det mer abstrakte og figurlige. Særlig i «En dikter» og «Skriveren» får de enkle elementene en relativt utførlig beskrivelse, mens det uforståelige blir behandlet raskt. Det er som om Ulven sikter etter en villet desorientering av sine lesere, samtidig som det er et element som leder mot Sjklovskij og underliggjøring.

Den mimetiske realismen i disse tekstene er tonet ned, samtidig som de tar opp tema eller fenomener fra virkeligheten som er lett å forbinde med den reelle eksistensen: døden som vilkårssetter, problemstillinger som tiden, språket, trangen til å skrive, og meningsløsheten ved å arbeide intenst med et prosjekt. Realismen hos Ulven ser her ut til å bestå dels av svært observante og tilsynelatende fantasifulle beskrivelser, som får hverdagsgjenstander til å tre frem på nytt for leseren, i kombinasjon med en indre form for realisme som uttrykk for det indre livet. Dette blir kanskje aller best uttrykt i «Skriveren», der den første delen er en tilnærmet mimetisk realistisk beskrivelse, mens den andre delen kan tolkes som en form for indre assosiasjonsrekke, som åpner mot en radikalt annerledes realitet og virkelighet: negasjon som vilkår for den menneskelige eksistensen. På denne måten viser Ulven frem både en ytre og en indre realisme på en gang, sammen med glimt av en tredje realisme – over og ved siden av det virkelige, som et surrealistisk element i det realistiske.

# Del III

## Den utydete og uleselige skriften

### Kapittel 1. Innledning

I den første delen av oppgaven studerte vi Tor Ulvens beskrivelser og så hvordan de inneholder både mimetiske elementer og samtidig strekker seg ut mot en opplevelse av noe høyere, mer abstrakt enn den reelle virkeligheten. I den andre delen fordypet vi oss i tekster hvor de mimetisk realistiske elementene brått beveget seg over til å bli språklige figurer, og hvor negasjonen som grunnvilkår for den menneskelige eksistensen kom frem. I begge delene fant vi en blanding av en mimetisk realisme og en realisme som gjennom språket viser frem en mer indre form for virkelighet i teksten.

I denne tredje og siste delen skal vi undersøke et motiv som finnes allerede i *Skyggen av urfuglen*, og som har fulgt Tor Ulven gjennom hele forfatterskapet. Det dreier seg om uskrevet, uleselig eller utydet skrift eller tegn, som kan dukke opp i forskjellige, ofte overraskende sammenhenger, og opptre i ulike varianter. Én variant finner vi eksempel på her, i et utdrag fra diktet «Lysestake» i *Skyggen av urfuglen*:

Den hemmelige beskjednen  
skrevet i brødsmuler på bordet  
[...]  
(SD 2000: 37)

Det hverdagslige, brødsmulene på et bord, får her en ny dimensjon ved seg ved at de detaljene vi vanligvis ikke bryr oss videre med blir gitt en ny betydning. «Skriften» det dreier seg om er ikke en vanlig skrift med tegn som står for en bestemt lyd eller et bestemt innhold,<sup>31</sup> men mer et skriftlignende mønster av brødsmuler på et bord. En annen måte den utydete skriften kan vise seg på handler om noe som en gang *har vært* skrift, som i dette korte diktet fra *Det tålmodige*:

---

<sup>31</sup> Ulike former for skrift kan ha ulike systemer for tilknytning til mening/innhold. Saussure kaller dette for «fonetisk» og «ideogrammatisk» skrift (Saussure, 2011: 26). Alfabetet vårt kan regnes som tilnærmet fonetisk, hvor hver bokstav står for én lyd (med enkelte unntak). Her har skrifttegnet i seg selv ikke noen bestemt betydning annet enn å danne de rette språklige lydene, slik at de sammen danner ord. Ideogrammatisk former for skrift, som de eldste kinesiske skrifttegnene, er opprinnelig piktogrammer som «avbilder» det de står for, for eksempel tegnet 人 (ren), som betyr menneske. (Andre kinesiske tegn er to- eller tredelte, med en del som står for en viss betydning og en del som står for en lyd, altså en slags blanding mellom de to. Et eksempel på dette er tegnet shuo, 说, som betyr å snakke. Delen til venstre indikerer at det dreier seg om språk, mens delen til høyre viser til en lyd. Tegnet står altså både for en lyd og et innhold, mens tegnene i vårt alfabet i utgangspunktet kun refererer til bestemte lyder, som ikke får noen spesiell betydning før de blir satt sammen til ord.)

((uleselig) elsker (uleselig))  
(SD 2000: 174)

En innskrift som en gang har vært leselig og hatt mening, er nå blitt delvis utilgjengelig og skjult for oss. Det som står igjen er sporene etter skrift, og det ene ordet «elsker», som gjør at vi forstår hva den opprinnelige inskripsjonen har handlet om. Navnene på de som elsket er visket ut, de er blitt anonyme representanter for det forelskede paret som risser inn navnene sine for å erklære sin kjærlighet for verden, en aktivitet forelskede mennesker har bedrevet til alle tider.

Nok en variant av den utydede, uleselige skriften er en mer mystisk form for skrift/tegn uten innhold, som her fra den midterste strofen i diktet «I sommernatten»:

[...]  
Sett mellom trærne:  
Tegnene i et ikke-språk  
skrives av øyestikkerben  
i den blikkstilte vannflaten,  
uutslettelige som helleristningene  
i den nyfødtes panne  
[...]  
Fra *Etter oss, tegn* (SD 2000: 65)

Man kan se for seg et lite vann eller en pytt i skogen, med en øyestikker på den stille vannflaten. Det er mulig å innbille seg at øyestikkeren tegner et mønster i vannflaten, selv om tegnene mønsteret danner umiddelbart vil bli borte i vannet. Her tar Ulven i bruk similer hvor ikke-eksisterende fenomener, for eksempel «som helleristningene i den nyfødtes panne», skal beskrive noe som ikke finnes. Det finner sted en slags dobbeltbevegelse, hvor beskrivelsen av noe ikke-eksisterende får det ikke-eksisterende til å eksistere, som en *mulighet*.

Disse «tegnene i et ikke-språk» kobles sammen med skrift, der de «skrives av øyestikkerben». Samtidig er skriften som øyestikkeren skriver i vannflaten tegn i et *ikke-språk*, som ikke er ment å være tegn: tegnene og skriften er begge uten innhold, noe som vi har sett i del II gjør at de avviker fra vanlige definisjoner av språk, men også av *skrift* og *tegn*.

## **Tegn og skrift**

Når man snakker om tegn i litteraturvitenskapelig sammenheng er det vanlig å henvise til Saussures teori om det lingvistiske tegnet. I *Course in General Linguistics* (1916) sier han: «Language and writing are two distinct systems of signs; the second exists for the sole

purpose of representing the first» (Saussure 2011: 23). Likevel mener Saussure at skriftspråket og talespråket er to forskjellige systemer, hvor skriftspråket endrer seg mye langsommere enn det talte språket. Saussure hevder at et tegn er en kobling mellom et konsept, eller det tegnet viser til – et *signifikat*, og et lydmønster – en *signifikant*. Disse utgjør til sammen en tosidig psykologisk enhet (Saussure 2011: 67). Denne enheten mellom signifikat og signifikant er grunnleggende tilfeldig og bygger på *konvensjoner* innenfor et språkfellesskap.

Men et tegn trenger ikke være et lingvistisk tegn. Innenfor tegnteorien utgjør det lingvistiske tegnet kun ett av flere aspekter ved *semiosis*, eller «the action of signs in general» (Cobley 2001: 4). Charles Sanders Peirce definerer et tegn på denne måten:

A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I sometimes have called the ground of the representamen (Peirce, i Cobley (red.) 2006: 210).

Der Saussure først og fremst behandler det lingvistiske tegnet, omfatter Peirces tegnbegrep alle former for meningsbærende tegn som kan referere til en form for idé. Peirce deler tegnene inn i tre klasser: *ikon*, som er et tegn som ligner det det betegner; *indeks*, som er tegn med et reelt forhold til det det symboliserer, for eksempel indikerer røyk ild; og *symbol*, som er et tegn hvor forholdet mellom signifikant og signifikat er avhengig av sosiale konvensjoner som endrer seg over tid (*Ibid*: 212).

Både Peirces og Saussures tenkning om tegnene har det til felles at tegnene uløselig er knyttet til en indre prosess hos den som tolker dem, og til menneskelig meningsdannelse. Som vi har sett i del II, dreier det seg både om hvordan vi som mennesker sanser verden og hvordan vi bearbeider disse sanseinntrykkene. Som nevnt tidligere hevder Maurice Merleau-Ponty i *Kroppens fenomenologi* (1945) at den bevisste menneskelige eksistensen er knyttet til vår evne til språklig tenkning, og at:

[...] ordet langt fra er et simpelt tegn for genstande og betydninger, men bebor tingene og bærer betydningene. Hos den, der taler, omsætter det talte ord således ikke en allerede skabt tanke, men fuldbyrder den. Endnu viktigere er det at erkende, at den, der lytter, modtager tanken fra selve det talte ord.[...] Således må oplevelsen af kommunikation være en illusion. (Merleau-Ponty 1994: 142)

Merleau-Ponty peker her på noe som verken Saussure eller Peirce tar opp, nemlig hvordan språket i seg selv er med på å forme bevisstheten og tenkemåten vår, noe Ray Jackendorffs

moderne språkforskning også slutter seg til, som vi var inne på i del II av oppgaven (Jackendorff, i Copley (red.), 2001: 55).<sup>32</sup> Merleau-Ponty skiller i tillegg mellom det «ekte» talte ord, som formulerer noe for første gang, og som er identisk med tanken, og det «sekundære uttrykket» som vanligvis preger det talte språket (*Ibid*: 190).

Den bevisste tanken for Merleau-Ponty er altså avhengig av et meningsbærende språk som hjelper oss til å beskrive, også for oss selv, det vi ser og opplever (*Ibid*: 141). Uten språket og den indre dialogen faller tankene våre inn i det ubevisste. Talen og tanken «omslutter [...] hinanden, meningen er inneholdt i talen, og talen er meningens ydre eksistens» (*Ibid*: 147). Språket er noe av det som gjør oss til mennesker, som gjør det mulig for oss å være bevisste på vår egen eksistens i verden og sammenligne den med andre former for liv.

Det de forskjellige teoretikerne viser og er mer eller mindre enige om, er at tegn er avhengige av å tolkes og bli gitt en *mening* av noen for å ha en betydning, uansett om det dreier seg om tegn som består av lyder, bilder eller skrift. Mye kan tyde på at tegnene og skriften det er snakk om i Ulvens tekster ikke er ment å leses som en reell skrift, men som *mulige* tegn eller skrift. De er i seg selv tomme for mening, noe som gjør dem til gåtefulle elementer i tekstene. Også her er det som om Ulven på den ene siden prøver å finne begreper eller måter å sette ord på noe som ikke finnes, og på den andre siden prøver å få frem noe som språket ikke har mulighet til å uttrykke. I *Vagant*-intervjuet sier han:

Dette er litteraturens hjelpeløshet; språket får ikke grepet på sakene, uansett. Det synes å ligge en selvmotsigelse her, når man først antar at litteraturen ikke kan unngå å si noe om eksistensen. Den gjør utvilsomt det, men den mislykkes også hele tiden. Den lykkes og mislykkes samtidig. Det er mer et paradoks enn en selvmotsigelse. (Hagen 1996: 14)

Språkets og litteraturens evne og mulighet til å si noe om eksistensen er begrenset, ifølge Ulven. Dette kan se ut til å lede bort fra Merleau-Pontys tenkning om språket som en viktig del av det som gjør oss bevisste. Ulven peker på noe som er vanskelig å sette ord på, en erfaring av eksistensen som er *utenfor* de vante begrepene i språket – språket strekker ikke alltid til for å beskrive eksistensen. I essayet «En form for ubehag» kobler Ulven dette til Schopenhauer og hans tenkning om språket:

---

<sup>32</sup> Dette er en tanke som ifølge Paul de Man allerede ble fremmet av Schlegel og Fichte (de Man 1996: 172). Ifølge de Man mener Fichte at selvet opprinnelig er «posited» av språket: «Language posits radically and absolutely the self, the subject, as such. [...] «The I posits originally its own being», and the self does this – can only do this – by means of an act of language» (de Man 1996: 172 ).



Først med den egentlige modernismen var det som om formen innhentet den truende tematikken Schopenhauer hadde frigjort. Faktisk hadde Schopenhauer selv pekt på den intellektuelle (og dermed, implisitt: den språklige) forståelsens begrensning. Han skriver et sted noe slikt som at intellektet alltid vil komme til kort overfor virkeligheten, fordi abstrakte begreper har en avgrenset stivhet som livet i sin kontinuerlige smidighet alltid vil slippe unna. Det samme, kan man tilføye, vil gjelde språket i sin alminnelighet, siden alt språk er abstraksjon. Når denne innsikten er nådd, er den mimetiske oppfatningen av litteraturen meningsløs, og den kan, besynderlig nok, desto bedre iscenesette det meningsløse. (Ulven 1997: 31)

Livet lar seg ikke fange i de språklige begrepene, det finnes en form for erfaring hvor språket og den menneskelige forståelsen kommer til kort. Denne erfaringen går ut over grensen for det vi kan være bevisst på gjennom språket, og kanskje mot en mer intuitiv innsikt i noe som er utenfor de stive abstrakte begrepene språket danner.

Som vi var inne på i den første delen, mener Schopenhauer at den virkeligheten vi opplever er noe vi som subjekter tar inn via sansene og opplever gjennom vår evne til å forestille oss den. Sansene våre danner grensene for hvor mye av den reelle verden vi kan oppfatte. Med innsikten om at alt språk er abstraksjon, og til slutt vil komme til kort i å fremstille *hele* virkeligheten, konkluderer Tor Ulven med at den «mimetiske oppfatningen av litteraturen er meningsløs». Litteraturen kan aldri fremstille den hele og fulle virkeligheten, fordi den inneholder mer enn vi er i stand til å sanse, og fordi det finnes erfaringer det ikke finnes språklige begreper for. Her setter Ulven ord på en lignende dobbel bevegelse som vi kan finne i tekstene hans, der han viser frem tingene med en røntgenaktig presisjon, som en ekstrem form for mimesis, samtidig som disse objektene befinner seg i en sammenheng som leder ut over det mimetisk virkelige, og over mot det meningsløse og negative.

Anemari Neple kaller i sin masteroppgave fra 2006 dette for en bevegelse mot en grenseerkjennelse, og mener Ulven kan sies å «tøye» språket mot en erkjennelse av dette ukjente. Hun hevder at Ulvens tekster «viser språkets begrensninger og demonstrerer litteraturens mulighet til å gå *forbi* disse begrensningene i retning av en konstruktiv *grenseerkjennelse*» (Neple 2006: 113). Det er som om Ulven ønsker å nå utenom språket, over mot noe vi ifølge Jackendorffs og Merleau-Pontys tenkning kun kan oppleve intuitivt. Tegnene og skriften som ikke kan tydes i Tor Ulvens tekster utfordrer vår vanlige forståelse av hva tegn og skrift er, samtidig som de vekker en lyst til å finne koden som kan knekke gåten.

I de neste kapitlene skal jeg analysere to dikt og en kortprosaetekst som alle tar i bruk tegn/skrift- motiver i ulike varianter. Jeg ønsker å undersøke om de kan sees som en form for underliggjørende språklige virkemidler, som kan lede over i en opplevelse av det intuitive

som det abstrakte språket ikke kan sette ord på. Samtidig skal vi se på hvordan tegnene og skriften som språklige virkemidler kan sies å få frem noe nytt om eksistensen, og på hvordan de forholder seg til det reelle.

## Kapittel 2. «Lukkede øyne»

I det første diktet jeg skal analysere opptrer det tre forskjellige former for skrift eller tegn, hvor i alle fall to av dem ikke *skal* tydes.

Lukkede øyne, snøskriften  
skal ikke  
le-  
ses.

Greinverket i håndflaten,  
ledetrådene,  
skal ikke  
ty-  
des.

De reiste. De etterlot  
også tegn, de  
fra-  
værende.  
(SD 2000: 75)

Diktet er hentet fra samlingen *Etter oss, tegn* fra 1980. Tittelen på boken fremhever *tegnene* som et samlende tema for alle diktene i den – både tegnene etter noen som har vært, og tegnene som vi også vil etterlate oss når vår tid er omme. «Lukkede øyne» er delt i tre strofer som hver handler om ulike typer tegn og/eller skrift.

Den første strofen handler om «snøskrift», et uklart og gåtefullt element som er vanskelig å vite hva er. Det mest nærliggende å tenke på er at noen har skrevet noe med vanlig skrift i snøen, eller at ulike objekter eller merker i snøen dannet av for eksempel dyr, fugler, greiner, eller mennesker, danner mønstre som kan minne om skriftegn. En tredje, mer sannsynlig tolkning kan være å se snøskriften i sammenheng med de to første ordene, «lukkede øyne». Når man lukker øynene i et lyst rom kan det vise seg en slags «snø» eller flimring bak øyenlokkene, som i «snøen» på en fjernsynsskjerm uten kanal. Det er sannsynlig at snøskriften kan bestå av en slik flimring bak lukkede øyelokk, og at snøskriften dermed er knyttet til noe kroppslig. Dette spørsmålet forblir åpent for tolkning, diktet fører ikke leseren i

noen bestemt retning for å avgjøre hva snøskriften består av. Det vesentlige med denne skriften er at den er skrevet av, består av eller ligner snø, og at den ikke skal leses.

Den andre strofen åpner med «greinverket i håndflaten», som danner ledetråder som ikke skal tydes. Ordet «greinverket» gir konnotasjoner til trær og natur, og har en mer eksplisitt kobling mellom menneske og natur enn den første strofen. Samtidig er tegnene i denne andre strofen lettere å vite hva er, idet de er knyttet til et virkelig fenomen: linjene vi alle har i håndflaten.

Begge de to første strofene er preget av en underliggende ironi dannet av det paradoksale ved en skrift som ikke skal leses og ledetråder som ikke skal tydes. I begge tilfeller kaster diktet ut en forestilling om skrift og tegn, som ved å ikke skulle leses eller tydes på et vis umiddelbart blir motsagt av diktet selv.

Tegnene i den tredje strofen er mindre lekne enn skriften dannet av snøen og ledetrådene i de første strofene. Der de to første strofenes tegn er elementer som kan knyttes til konkrete objekter/fenomener i virkeligheten, får vi her ikke vite hva tegnene etter «de fraværende» består av. De er etterlatte *spor* etter noen som har reist, noe som indikerer at de er har eller har hatt en mening, som kanskje er gått tapt for oss, men som det kan være mulig å finne tilbake til. Det etterlatte har *blitt* til tegn etterlatt av noen, uten at de nødvendigvis var annet enn bruksgjenstander for de fraværende i utgangspunktet, men – de er mulige å *tolke*. Snøskriften og ledetrådene er til stede, nærværende her og nå, men mangler en tydelig forbindelse til mening – de *skal* ikke tolkes.

Alle tre strofene er bygget opp med en visuell struktur og en orddeling i slutten av hver strofe som forsinker lesningen av det siste ordet: «le-ses», «ty-des» og «fra-værende». Dette gir en viss effekt i lesningen av diktet, lesningen går saktere, og det er ikke åpenbart hvilket ord det dreier seg om før man har lest også neste linje, noe Viktor Sjklovskij ville kalt en forlengelse av persepsjonsprosessen. Sjklovskij mente, som vi har vært inne på, at persepsjonsprosessen i kunsten er et mål i seg selv, der den ved hjelp av virkemidler som underliggjøring og «den vanskeliggjorte form» gir en forlenget og annerledes opplevelse av tingene (Sjklovskij, i Kittang m. fl. (red.) 2003:18). I «Lukkede øyne» fører linjedelingen i de to første strofene til at ordene blir kuttet opp i stavelser som i seg selv ikke har en egen betydning. Denne delingen omformer ordene til en slags tegn, og gjør dem vanskeligere å lese, noe som ved siden av å gi kortvarig underliggjørende effekt, innbyr til *tolkning*.

Orddelingen i den siste strofen skiller seg fra de to første. Ordet som deles her er det eneste som er sammensatt av to ord som kan tolkes selvstendig: «fra» og «værende». Sett

som to ord, men sammen, kan dette gi nye konnotasjoner. «Fra» betyr en avstand og en bevegelse bort fra noe, som fjerner seg, mens «værende» er presens partisipp av verbet å være, en verbform som indikerer en pågående handling, eller kanskje rettere en slags adjektivform av verbet som beskriver noe som pågår, som *er*. Ved å skille disse to ordene kan de umiddelbart få en nyansert betydning i forhold til det sammensatte ordet «fraværende», som betyr «ikke til stede».<sup>33</sup> Plukket fra hverandre til «fra» og «værende» gir ordet teksten en slags dobbel bevegelse, en følelse av at «de» både er til stede og borte på en gang. De har etterlatt seg tegn som kanskje fortsatt fysisk er til stede. Som «fra-værende» får de som reiste en større tilstedeværelse i diktet.

Den tredje strofen indikerer på mange vis et brudd med den strukturen som ble innført i de første to strofene. Denne strofen vender bort fra det nært konkrete og tinglige, og over til noe mer fjernt; «de» reiste, «de fra-værende». Selve tegnene er annerledes, der de faktisk er spor etter noen, spor som *kan* tolkes. Verbtidene skifter fra fortid til nåtid, og ordstillingen i slutten av strofen deles opp til to separate ord som begge har mening. De meningsbærende tegnene som kan tydes blir satt opp mot og kontrasterer den ikke-tydbare skriften i snøen og håndflaten.

### **Tegn og språklige figurer**

Som nevnt innledningsvis var både Saussure og Pierce i sine definisjoner klare på at tegnene for å kunne være tegn er avhengige av å være knyttet til en eller annen form for mening. Både når det gjelder snøskriften og ledetrådene presiserer diktet at de er en form for tegn som ikke skal tydes. Dette kan indikere at de egentlig ikke har noe innhold, og at de dermed blir kalt for tegn *uten å være tegn* innenfor vanlige faglige definisjoner av ordet.

Paul de Man hevder i essayet «The Concept of Irony» at enhver bedømmelse av to elementer som ligner hverandre også impliserer at det finnes en faktor hvor de *ikke* er like, og at dette er en grunnleggende struktur for troper (de Man 1996: 174). Når man sammenligner skriften og tegnene som ikke kan eller ikke skal tydes i «Lukkede øyne» med de virkelige tegnene som er etterlatt etter noen, ser man raskt at selv om de *ligner* skrift og tegn, har skriften og tegnene i dette diktet: snøskriften, ledetrådene og sporene etter de fraværende, det til felles at de egentlig er noe annet. De danner en form for språklige figurer, en slags metaforer med et gåtefullt innhold som diktet bare gir en anelse av betydningen av. Deres

---

<sup>33</sup> Ordet kan bety både fysisk og mentalt ikke til stede, noe som åpner for en videre tolkning her.

funksjon er ifølge diktet ikke å skulle tydes, men hensikten med dem er likevel på tross av dette å skape en forventning og et *ønske* hos leseren om å fortolke dem. Dette skaper *nok* et paradoks i diktet, sammen med enda en form for underliggjøring.

De forskjellige formene for tegn i «Lukkede øyne» danner forskjellige motiver av en overgripende tematikk som munner ut i de konkrete tegnene eller sporene noen har etterlatt seg. Snøskriften og ledetrådene er nærværende, tegnlignende elementer i hverdagslivet. Men sporene i den siste strofen er helt konkrete; de viser til noen som har forlatt dem og med det skjult meningen de inneholdt, ved at de som kjente til «koden» om hva de sto for er borte. Dette skaper et skille mellom tegn som metafor, og tegn som *tidligere* meningsbærende tegn: som *spor*.

De metaforiske tegnene er nærværende, de kan sanses, men skal ifølge diktet ikke tolkes. De tidligere meningsbærende tegnene er mer åpne for tolkning, selv om de kanskje aldri kan forstås fullt ut – den fulle meningen bak dem er gått tapt: de som kunne tolke dem er borte. Slik får denne formen for tegn et *fravær* ved seg, ved at diktet er tydelig på at denne formen for tegn er spor etter noen.

De to typene tegn danner en rekke dikotomier i diktet: en spenning mellom skrift og tegn, mellom metaforiske tegn og konkret meningsbærende tegn, og mellom nærvær og fravær. På denne måten er diktet «Lukkede øyne» like gjennomgående preget av ironiske og selvmotsigende figurer som diktet «En dikter» i del II av oppgaven.

Disse spenningene forsterker inntrykket av en grunnleggende ironi gjennom diktet. Paul de Man viser til Schlegels oppfatning av ironi som en «permanent parabase»,<sup>34</sup> som finnes overalt hvor et narrativ kan bli avbrutt (de Man 1996: 179). De Man mener dette er et paradoksalt utsagn, siden en parabase i seg selv er en avgrenset hendelse i den antikke komedien, og ikke en tilstand. Han hevder derimot at ironi er en permanent parabase av «the allegory of tropes». Videre sier han: «The allegory of tropes has its own narrative coherence, its own systematicity, and it is that coherence, that systematicity, which irony interrupts, disrupts» (*Ibid*: 179). Språket danner et mønster av figurer og troper som ironien forstyrrer og avbryter, som nettopp er det som skjer i den tredje strofen av «Lukkede øyne».

Tropene som er innført med snøskriften og ledetrådene i de to første strofene er varianter av den samme metaforen for tegn som diktet påstår er uten innhold. Ved å innføre

---

<sup>34</sup> I litteraturvitenskapen er en parabase et begrep fra det greske komediateateret, som betegner et punkt i handlingen hvor koret bryter illusjonen og henvender seg direkte til publikum. I senere dramateori betegner den ethvert illusjonsbrudd, hvor den fungerer som en fremheving av dramaets fiksjonskarakter og kommenterer forholdet mellom virkelighet og fiksjon (Lothe m. fl. 2007: 164). I retorikken er en parabase en digresjon som leder bort fra den logiske resonnementsrekken (fra nettstedet Silva Rethoricae, <http://rhetoric.byu.edu/>, Lesedato 18. 4.2013).

tegn som spor etter «de fraværende», bryter som nevnt diktet med systemet det har innført, og viser frem tegnet som *spor etter noe*; det motsatte av tegn uten innhold. Samtidig griper diktet dermed tilbake i en kiastisk struktur og kommenterer de to første strofenes former for tegn. De to ulike tegntypene krysser hverandre og kontrasteres mot hverandre, der de på samme tid kobles sammen med ordet «også». Ved denne forbindelsen skaper diktet på en paradoksal måte en større vilje til å tolke de påstått ikke-tydbare tegnene, og til å se det ikke-tolkbare ved sporene etter de fraværende. Denne sidestillingen gjør at de to motsatte formene for tegn *også* fremstår som mer like enn de hevdes å være. I tillegg skaper den en *helhet* i diktet, hvor den negative skriften som ikke kan tydes kobles sammen med positive, tydbare tegn.

### «Lukkede øyne» og eksistensen

Jeg har her forsøkt å vise hvordan de to formene for tegn i diktet «Lukkede øyne» skiller seg fra hverandre, og hvordan særlig den første typen tegn i diktet kan leses som metaforer. Tegnene gir som metaforer en annerledes måte å se verden rundt oss på. For hva om «skriften» i snøen *hadde* en betydning, og om greinverket i håndflaten *var* ledetråder som viste oss sine hemmeligheter, og dermed åpnet opp for en annen verden? Slik kan diktet sette fantasien i sving hos den som leser, og skape en undring over de mulige tegnene rundt oss. Ved å kalle de ulike fenomenene som blir beskrevet for «tegn» og «skrift» skaper diktet en forventning til at fortolkning er mulig – en forventning som igjen kan lede til underliggjøring.

Diktet inneholder også en annen og større problematikk. Ved hjelp av sporene i den tredje strofen tematiserer diktet hvordan vi alle etterlater oss spor, og at tegnene vi omgir oss med her og nå, og som gir mening for *oss*, ikke nødvendigvis vil bli forstått av dem som kommer etter oss. De fraværende i denne strofen kan være noen som har reist til et annet sted, eller noen som har vært her en gang for flere århundrer siden. Indirekte kommenterer diktet dermed også tiden og forgjengeligheten ved det enkelte menneskelivet – og ved tegn og språk. Disse temaene går igjen i mange av Ulvens tekster, noe vi også kommer inn på i neste kapittel.

### Kapittel 3. «(språkløsning)»

Den neste teksten jeg skal analysere er hentet fra *Museets teater*, en av Ulvens tre upubliserte diktsamlinger. Diktene i denne samlingen er alle variasjoner over aleksandrineren, og ble skrevet mellom oktober 1984 og mars 1985, en periode hvor Ulven hadde en pause i bokutgivelsene.<sup>35</sup> I 1990 ble *Museets teater* revidert, blant annet reduserte Ulven antall dikt

---

<sup>35</sup> Etter *Forsvinningspunkt* i 1981 tok det seks år før neste bok, *Det tålmodige*, kom i 1987.

fra 100 til 40. I et følgebrev til forlaget funnet sammen med diktene skrev han at aleksandrineren var «med overlegg modifisert enkel, til fordel for en grafisk regulering: linjene i hvert dikt skal ideelt være like lange (for øyet) eller ihvertfall ikke gi for store utslag den ene eller andre veien» (SD 1999: 504). I det aktuelle diktet – og i mange av de andre diktene i samlingen – viser denne forenklingen seg ved mangelen på enderim, og ved at pausen, cesuren, i midten av hver verselinje noen steder mangler. Samtidig kan diktet, om man fjerner den visuelle oppdelingen i verselinjer, lett gjøres om til en kortprosatext – noe som bekrefter Wulfsbergs påstand om at det også i Ulvens poesi finnes mange elementer av prosa (Wulfsberg, i Biblioteksentralen (red.) 2004). Det er også mulig å se på diktene i *Museets teater* som en tidlig overgangsform mellom poesi og prosa i forfatterskapet.

«(språkløsning)» inneholder som «Lukkede øyne» to ulike former for tegn – her som både en konkret skrift i form av en inskripsjon, og tegn av en mer eterisk form:

(språkløsning)

Teglsteinens brune ulming i solen, det  
hakkete stritter. Og det finnes sypresser,  
mørke mot himmelen. Det hvite kvadratet  
av marmor, med de overlevende minne-  
ordene, hogd i capitalis monumentalis,  
noe om ... HIC SOROR ET FRATER ... INFELIX  
GENITOR ... SED PERIERE ..., og sprekkene,  
et annet, mer uanstrengt nettverk av tegn  
lik som luftbårent, som når du går under  
lave greiner og får spindellev i ansiktet.  
Store stykker av tavlen har falt ned, blitt  
borte, som tabletter med bokstaver, oppløst  
i ren tid, mot erindring. Der er mørtelen  
blottlagt, svart av elde, det de skulle sagt  
hverandre før fødselen, etter døden. Under  
språket, ingen inderlighet, men mineral-  
rikets hemmelighetsløse, vidåpne porter.  
(SD 2000: 417)

Overskriften består av ett ord omsluttet av en parentes: «(språkløsning)». Parentesen gjør at tittelen blir halvveis skjult, som om parentesen tar bort litt av betydningen, og får ordet til å falme. Selve ordet «språkløsning» kan ha flere betydninger. Det kan vise til det teksten ser ut til å handle om – en gravskrift eller annen gammel inskripsjon hvor språket eller skriftegningene på den løsner og smuldrer opp. Språkløsningen kan også være en underliggende mening som danner et grunntema i diktet, uttrykt i vers 14-15: «det de skulle sagt hverandre før fødselen,

etter døden». Språket kan ikke lenger brukes til å kommunisere i det som finnes før og etter livet, i møtet med døden går selve evnen til språk i oppløsning, det kan ikke brukes mer. En tredje mulighet er å lese «språkløsning» som en *løsning* på problemet med språket, eller at språket kan være med på å løse eller takle de store eksistensielle problemstillingene vi møter i løpet av livet.

De første to versene i diktet gir en beskrivelse av omgivelser som minner om Italia eller Syd-Europa, med formuleringer som «Teglsteinenes brune ulming i solen» og «det finnes sypresser». Varmer, sol, marmor og sypresser – alt peker mot et sted lenger sør. Diktet eller prosateksten beskriver en marmorplate med en gammel inskripsjon, hogget i «capitalis monumentalis». Dette er navnet på en type skrift, en variant av den romerske kapitalskriften som ble benyttet på hugne inskripsjoner på monumenter og triumfbuer fra ca. år 100 f. Kr og 400 år fremover.<sup>36</sup> Minneordene på marmorplaten gjengitt i verselinje seks og syv, «HIC SOROR ET FRATER», «INFELIX GENITOR» og «SED PERIERE», er på latin. Ved nærmere undersøkelse viser innskriften seg å stamme fra et gravmonument over to søsken som befinner seg ved Via Appia i Roma: diktet er en form for ekfrase.<sup>37</sup>

### **Tor Ulvens kunstreferanser**

Som vi allerede har vært inne på inneholder Tor Ulvens forfatterskap mange tekster med referanser til kunst og musikk. En del av musikkreferansene er mulige å finne fordi deler av teksten blir gjengitt.<sup>38</sup> Det hender også at Ulven oppgir hvilket kunstverk han beskriver, for eksempel i en kortprosaekst i *Søppelsolen* som er en ekfrase til et maleri av Albrecht Altdorfer (SD, 2000: 203). Dette er relativt sjelden. Ofte er det vanskelig å vite sikkert om teksten referer til og beskriver et virkelig kunstverk eller ikke, som vi har vært inne på både i forhold til «Skriveren» i del II av oppgaven og ikke minst i «Tre ørkenvandring» fra innledningen til del I. Men det finnes også eksempler på at beskrivelser midt inne i en tekst hos Ulven *kan* referere til eksisterende kunstverk, som i «Gull, vinter» fra *Nei, ikke det*, som

---

<sup>36</sup>Se nettstedet <http://www.typografi.no/pages/nettsted/leksikon.aspx?aID=373&kID=48&eid=21> Lesedato 6.5.2013.

<sup>37</sup>Ved å søke på internett etter de latinske frasene har jeg funnet informasjon om monumentet her: <http://www-personal.umich.edu/~bkh/epigraph/romeSites.htm>, [http://archeorama.beniculturali.it/ParoleDiPietra/epigrafi\\_5pompeia.htm](http://archeorama.beniculturali.it/ParoleDiPietra/epigrafi_5pompeia.htm) [http://romanticaemodern.altervista.org/ap\\_c11.htm](http://romanticaemodern.altervista.org/ap_c11.htm) Lesedato for alle sider 25.04.2013. Se også appendiks 2.

<sup>38</sup>Se for eksempel henvisningen til Bachs orgelkorall i «Konsert XVII. (*vinterreise*)», fra *Stein og speil* (PS, 2001: 443).



inneholder tre beskrivelser som har vist seg å omtale et maleri av Willem Kalf, kalt *Stilleben med nautilusbeger*.<sup>39</sup>

I del II av denne oppgaven har jeg analysert flere tekster med mulige referanser til kunst, men uten å ha vært i stand til å finne noe konkret forelegg. Dette gjør det desto mer tilfredsstillende å her kunne presentere en referanse som ikke tidligere er beskrevet i Ulven-resepsjonen.

### Monumentet ved Via Appia

Gravsteinen som blir beskrevet i «(språkløsning)» er et monument over familien til Pompeius Sextus Iustus,<sup>40</sup> og ser slik ut:



Figur 6. Hele monumentet, bilde fra et italiensk nettsted om epigrammer.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Ekfrasen ble oppdaget på et seminar i Danmark hvor Asbjørn Stenmark hadde en litteraturstudent som i tillegg tok kunsthøgskolen, og som gjenkjente bildet under en forelesning om teksten (Kampevold Larsen, 2008: 222). For en leser som ikke kjenner maleriet er det vanskelig å vite hva det er teksten beskriver. Bildet ser slik ut: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Still\\_Life\\_with\\_Chinese\\_Bowl\\_and\\_Nutilus\\_1662\\_Willem\\_Kalf.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Still_Life_with_Chinese_Bowl_and_Nutilus_1662_Willem_Kalf.jpg) Lesedato 25.4.2013

<sup>40</sup> Om Via Appia <http://www.aviewoncities.com/rome/viaappia.htm> Lesedato 25.4.2013

<sup>41</sup> [http://archeoroma.beniculturali.it/ParoleDiPietra/epigrafi\\_5pompeia.htm](http://archeoroma.beniculturali.it/ParoleDiPietra/epigrafi_5pompeia.htm) Lesedato 25.4.2013.



**Figur 7. Selve inskripsjonen. Fra samme nettsted som figur 5.**

Marmorplaten med inskripsjonen er sprukket opp, og deler av den mangler. Bokstavene danner én type tegn, sprekkene en annen. I diktet beskrives denne andre typen tegn som mer eterisk og flyktig enn bokstavene, og der sprekkene danner et «mer uanstrengt nettverk», som «spindelweb i ansiktet», altså noe florlett, som kan være vanskelig å se, men som føles som en kilende berøring. Disse andre tegnene ser ikke umiddelbart ut til å ha noen spesiell betydning ut over at de tyder på at inskripsjonen er gammel.

Ved å kalle dem et *nettverk* av *tegn* antyder diktet likevel at de har en slags skjult mening ved seg: på samme måte som snøskriften i forrige kapittel skaper de en nysgjerrighet og et ønske om at de skal bety noe. Tegnene i «(språkløsning)» er mindre mystiske enn de i diktet «Lukkede øyne», siden de er mer tydelig knyttet til en slags eksisterende «tegn» av sprekker og mørtel i en reell inskripsjon. Samtidig skaper diktet, ved å kalle sprekkene i marmoren for et nettverk av tegn, en slags forbindelse mellom den latinske inskripsjonen og tegnene i marmoren. Der skriften forteller om den intense sorgen over to barn, inneholder ikke nettverket av tegn den samme formen for mening. Sprekkene dette nettverket består av dannet av nedbrytningen av monumentet, og er en del av beskrivelsen av selve inskripsjonen – som tegn på elde, oppløsning, og noe som har hendt for lenge siden. Samtidig indikerer nettverket en form for *død*, der både inskripsjonen og sprekkene i mørtelen er rester av en fjern virkelighet som omtaler mennesker vi ikke kan vite så mye om, og som ingen lenger husker, annet enn hva inskripsjonen lar oss få vite. Dermed gir inskripsjonen samtidig de omtalte menneskene en form for evig omtale, som i alle fall er blitt stående i sannsynligvis over to tusen år.

Nettverket av tegn dannet av sprekkene i marmorinskripsjonen er et godt eksempel på det Mari Lending kaller «Ulvens ekstreme realisme», som nevnt i del I. Det er godt observert

av Tor Ulven å legge merke til ikke bare selve gravsteinen og de latinske ordene, men også en form for opphøyet ærefrykt som det å se på inskripsjonen kan gi – beskrivelsen av monumentet er i stor grad tilnærmet mimetisk realistisk. Samtidig fører begrepet «nettverk av tegn» til at diktet beveger seg bort fra det realistiske, idet disse tegnene blir figurer for noe mer enn skrifttegnene, noe som er både abstrakt og tomt for mening. Igjen møter vi det paradoksale ved at sprekkene, idet de kalles for *tegn*, skaper de en forventning hos leseren om at de kan fortolkes.

De latinske frasene som er tatt med i diktet gir et hint om hva inskripsjonen handler om.<sup>42</sup> «HIC SOROR ET FRATER» kan oversettes med «her søster og bror», «INFELIX GENITOR» betyr «den ulykkelige faren», og «SED PERIERE» «men de gikk tapt». Bruddstykkene gir et glimt av historien om de som en gang ble begravet her, samtidig som store deler av historien bak forblir skjult. Selv om den ikke er et eksempel på stor latinsk diktekunst,<sup>43</sup> gir inskripsjonen uttrykk for den store sorgen en far føler over tapet av to barn. De tre korte latinske utdragene som er med i diktet «(språkløsning)» er nok til å forstå den store eksistensielle tematikken en gravinskripsjon kan vekke: livet, døden og det enorme tapet døden kan føre med seg. Diktet tar tak i denne tematikken, samtidig som det kobler sammen den oppløste steininskripsjonen med språket og med det eksistensielle: «Der er mørtelen / blottlagt, svart av elde, det de skulle sagt / hverandre før fødselen, etter døden». I løpet av en eneste setning skjer det en glidning fra den konkrete mørtelen som fester marmoren til steinmonumentet, og til det mellommenneskelige. Det er som om den blottlagte mørtelen åpenbarer tomheten ved døden, det enorme tomrommet etter noe som er over, og etter tapet av forestillingen om en fremtid for to små barn.

Denne formuleringen rommer samtidig mer enn bare en tapt fremtid. Det de skulle sagt hverandre ligger i et annet, metafysisk rom, en annen virkelighet, eller kanskje bare et stort ingenting, hvor vi kanskje og kanskje ikke eksisterer som sjel før livet og etter døden. I det som kommer før og etter menneskelivet kommer alt språk til kort, noe diktet er klar over, der det avslutter med setningen: «Under språket, ingen inderlighet, men mineral/-rikets hemmelighetsløse, vidåpne porter». «Under språket» kan gi uttrykk for et sted der språket ikke lenger kan brukes, der kommunikasjon enten ikke finnes eller kun finnes som noe språkløst. Der er alle følelser borte, erstattet av «mineralrikets hemmelighetsløse, vidåpne porter». De døde er redusert til ren materiell natur, de levende cellene brytes ned til sine

---

<sup>42</sup> Pär Sandin og Aidan Conti ved LLE, UiB har vært behjelpelige med å oversette inskripsjonen fra latin. Se Appendix 2 for hele inskripsjonen og oversettelse.

<sup>43</sup> Pär Sandin, som har hjulpet med oversettelsen, kaller det «en olärd persons ansträngda försök att skriva vers» i en epost sendt 7.1.2013.

enkelte bestanddeler, og ender til slutt som mineraler og andre grunnstoffer. Dette mineralriket er hemmelighetsløst, det skjuler ingenting. Det materielle vi sanser har ingen mening, det er hinsides det betydningsdannende språket.

Nettopp ved å bli kalt for «hemmelighetsløst» blir portene inn til dette mineralriket paradoksalt nok til noe gåtefullt. Selv om ordet betyr nettopp «uten hemmeligheter» får det leseren til å bli bevisst på ordet «hemmelighet». Dette gir en underliggjørende, psykologisk effekt, hvor beskrivelsen av en port som står vidåpen, uten å skjule noe, paradoksalt åpner for en forestilling av eller en fantasi om et stort hemmelighetsfullt rike – av ingenting. Her er diktet inne på et tema som kan være noe av det som gjør at vi mennesker trenger religion og mytiske fortellinger for å takle den eksistensielle angsten – vanskeligheten av å forestille oss et *ingen*ting, muligheten av at det ikke er noe der etter døden, og at bevisstheten vi lever i en gang kan opphøre å eksistere.

### **Erindring og glemsel**

Den opphøyde følelsen eller patosen som den oppsprukne inskripsjonen gir, med den gamle og delvis oppsmuldrete marmorplaten, er en variant av motivet med spor eller rester etter noe som har vært, som vi også så i diktet «Lukkede øyne». Dette motivet gjenspeiles flere steder gjennom Ulvens forfatterskap, både i forskjellige tekster,<sup>44</sup> og i boktitler som *Gravgaver* og *Fortæring*.

I «(språkløsning)» finner det i likhet med «En dikter» og «En talefeil» sted en oppløsning, men her i form av en *bokstavelig*, reell oppløsning, hvor marmortavlen løser seg opp, og stykker av den er falt av. Samtidig fører diktet denne oppløsningen videre, over i en annen, mer abstrakt form for oppløsning, der marmortavlen er «oppløst/ i ren tid, mot erindring». Oppløsningen i «ren tid» er en gåtefull formulering som åpner for tolkning av hva den kan bestå av – kanskje en slags stillestående uendelighet, eller muligens et ingenting, der marmoren er løst opp til først biter eller bruddstykker, for så å bli borte og forsvinne. Denne oppløsningen går ikke mot total forsvinning og glemsel, tvert imot går den «mot erindring», som om monumentet ved å forvitte gir en påminnelse om at sorg og tap er en del av menneskelivet som man har opplevd til alle tider. Oppløsningen kan gå mot en erindring som minner om en form for memento mori – husk døden. Samtidig er monumentet tegn på en gammel sorg, over mennesker som er borte for lenge siden, noe som ved å skape distanse tar

---

<sup>44</sup> Ulven har også flere tekster som handler om monumenter, for eksempel «(To keltiske steinskulpturer)» fra *Det tålmodige* (SD 2000: 158).

brodden av den intense smerten, og kan gjøre den som ser det i dag i stand til å forholde seg til det eksistensielle ved det.

Monumentet og erindring som motiv viser seg flere steder i Ulvens forfatterskap, med flere forskjellige «løsninger» på hva monumentet symboliserer. En annen tekst som tar opp forholdet mellom et monument og erindring, finner vi i *Stein og speil*:

Utstilling I  
(utkast til minnesmerke)

Monumentet er et monument over sin egen glemsel. Og får mening først når det ikke finnes noen som kan gi det mening. Det er steinen du holder i hånden. Som du aldri når inn til. Bare speilet viser alltid riktig tid. Når steinen speiler seg, er det ikke av forfengelighet. Speilet røper alt, steinen ingenting. Som stein og speil er det du helst vil vite. (PS, 2001: 403)

Begge tekstene er knyttet til det materielle: steinen, det konkrete monumentet. Både steinen og monumentet er umulig å nå inn til, de er språkløse og en del av det materielle som vi med vår menneskelige bevissthet aldri kan oppleve eller forstå rekkevidden av – nok et hyppig motiv i Ulvens tekster. Men der monumentet i «(språkløsning)» går «mot erindring», er monumentet i «Utstilling I» et monument «over sin egen glemsel». Først når det ikke finnes noen som kan gi det mening lenger, får det dypere mening, ved *glemselen*. Der «(språkløsning)» ser ut til å fremheve *erindring* som utkomme av oppløsningen, gir «Utstilling I» en motsatt utgang, hvor *glemselen* fremstår som det vesentlige. I *Vagant*-intervjuet blir Tor Ulven spurt om det er menneskene som er *Det tålmodige* (som i boktittelen fra 1987), hvorpå han svarer: «Nei, det umenneskelige er det tålmodige. Steinene, gravsteinene er tålmodige. Ikke gravfølget» (Hagen 1996: 17).

Å oppleve eller vite hvordan mineralrikets og steinenes virkelighet er, vil alltid forbli en umulighet. Samtidig gjør det figurative ved språket det mulig å få frem en *forestilling* om det. Dermed gir også denne teksten uttrykk for en tenkning om eksistensen, om liv og død, og om forholdet mellom oss mennesker og det materielle. Dette forholdet mellom det bevisste, språklige mennesket og tingene er et viktig trekk ved modernismen, der den som nevnt er opptatt av å vise frem persepsjonen og det indre livet fremfor å gi en «reell» ytre gjengivelse av virkeligheten. Tania Ørum mener at modernismen bruker gjenstandsverdenen som uttrykk for: «[...] det andet, bevidstheden ikke kan tilegne sig: den moderne ødemark, mennesket ikke kan finde mening i, eller den flygtige, flertydige objekt- og naturverden, tanken kun kan gjøre foreløbige tilnærmelser til» (Ørum, i Holmgaard (red.) 1996: 217). Tingene, eller her:

monumentet oppløst til stein og mineraler, blir et symbol for noe som det ikke er mulig for oss å forstå – et forståelsens og meningens «hit, men ikke lenger».

Nettverket av tegn dannet i marmoren blir i diktet, ved å bli kalt for en *annen* form for tegn, og ved å sammenlignes med noe så flyktig som «spindelvev i ansiktet», til en konstruksjon av mulig mening skapt av språket. Muligheten for at også sprekkene kan være tegn, som har noe å si oss, er med på å skape den underliggjørende effekten diktet gir.

Vi skal gå videre til en tekst som beskriver en lignende form for tegn som sprekkene i marmoren, om enn med en ulik tematikk.

#### **Kapittel 4. «Utstilling X (*écriture trouvée*)»**

Den siste teksten jeg skal analysere, «Utstilling X», er relativt hyppig kommentert i Ulven-resepsjonen, med til dels ulike oppfatninger av den. Teksten er fra *Stein og speil. Mixtum compositum* (1995). Denne boken har en spesiell oppbygning, med en rekke ulike former for korttekster som veksler mellom titler som «Utstilling», «Forestilling», «Konsert», og «Mellomspill». I tillegg har mange av tekstene undertitler som angir forskjellige kunstsjangre, for eksempel «opera» eller «ready-made», eller som her, «*écriture trouvée*»:

Utstilling X  
(*écriture trouvée*)

Stien går over flate steinrygger fulle av utydet skrift, lukket om en kognitiv hedendom, en steinenes egen tro, som vi aldri skal forstå, uten mening som den er. Det vanskeligste er dét som ingenting betyr. Kanskje er språket ditt, som med sine kompliserte vinger eller snarere fingre av mening stryker nær og berører en ikke-mening, selv en senere utgave, mer labyrintisk utsendt gjennom lungefisk, melkefylte patter og oppreist gange, av steinens innholdsløse bok. Altså at vi en gang visste like lite som svaene som stien krysser. En som kunne se uten å forstå ville med sitt restaurerende blikk forstå at her står det ingenting å lese. Stien går videre mot en skogsbilvei. Røsslyngen blomstrer. (PS 2001: 417)

Teksten beskriver en sti som går over flate steinrygger «fulle av utydet skrift». Stien går videre mot en skogsbilvei, og det er røsslyng der som blomstrer. Til å være skrevet av Tor Ulven er dette en minimal beskrivelse av et utsnitt natur. Den lille biten natur som vises frem i «utstillingen» er ikke i hovedfokus, den danner bare en ramme rundt det teksten egentlig handler om: den utydede skriften på svaene og «språket ditt». Dette gir tittelen, «Utstilling X», en ironisk klangbunn, men en ironi som riktignok falmer litt når vi ser nærmere på undertittelen i parentes: «*écriture trouvée*».

«Écriture trouvée» betyr «funnet skrift», og kan henge sammen med surrealismen, både som kunstretning og som den litterære surrealismen. I 1917 stilte Marcel Duchamp ut et kunstverk som besto av et urinal satt opp ned på en sokkel med signaturen «R. Mutt». Tanken bak var å rukke ved oppfatningen av hva kunst er (Crowther 1997: 172). Dette var startpunktet for en avantgardistisk undersjanger kalt «objet trouvé», hvor kunstneren bruker objekter som opprinnelig er produsert til andre formål eller hentet fra naturen, tar dem ut av sin sammenheng og gir dem en ny funksjon som kunst (*Ibid*). Kunstnere som Marius de Zayas og Francis Picabia videreførte Duchamps idéer, og prøvde ved kunsten å vise at selv «the most mundane object could produce a sense of awe in the viewer, by showing that objects could be manipulated to subvert (or expand) the concept of reality» (Bohn 2002: 70). Dette inspirerte surrealistene som André Breton til lignende eksperimenter, og i 1929 presenterte han det første *poème-objet*, hvor objekter ble «juxtaposed with each other to create a poetic dialogue» (*Ibid*). Ifølge Bohn differensierte surrealistene på en utstilling i 1936 mellom: «mathematical objects, natural objects, primitive objects, incorporated objects, irrational objects, readymade objects, interpreted objects, incorporated objects, and mobile objects» (*Ibid*:71). Det er sannsynlig at Ulven med undertittelen «écriture trouvée » viser til disse surrealistiske strømningene, selv om jeg ikke har vært i stand til å finne dette eksakte begrepet nevnt.

Ved å koble teksten til en sannsynlig variant av en kunstnerisk retning, gir underoverskriften både en beskrivelse av, og en utdypende kommentar til hva teksten egentlig handler om. Den utydete skriften på svaene fremstår som et «funnet objekt», mønstre eller skriftlignende former i naturen, som i teksten fremstilles som skrift.

### **Skriften på svaene**

Denne skriften er «lukket om en kognitiv hedendom, en steinenes egen tro, som vi aldri skal forstå, uten mening som den er». I likhet med snøskriften og ledetrådene i diktet «Lukkede øyne» kan ikke og skal ikke skriften på svaene tydes. Men skriften på svaene inneholder en betydning: en «kognitiv hedendom» og en «steinenes egen tro». Teksten sier på samme tid at skriften på svaene er uten mening, og at den er lukket om noe skjult, et *noe* som i teksten får en annen form for mening kun ved å være der: «Det vanskeligste er det som ingenting betyr».

Dette gir det innholdsløse en dobbelthet, hvor skriften både har mening, og samtidig er tom for mening. Den manglende meningen er forholdsvis lett å forstå. Den underliggende, mulige meningen som teksten antyder er vanskeligere å gripe. Den henger sammen med det som er utilgjengelig for oss, her i form av et *ingenting*, som vi ikke kan oppleve fordi vi nå vet

for mye, vi kan ikke la være å bruke bevisstheten vår og fortolke omverdenen. Vi kan aldri gå tilbake til en ubevisst tilstand, en tilstand av kun væren, uten forståelse eller forsøk på tolkning. I så tilfelle måtte vi gå tilbake til en førspråklig tilværelse, ifølge Merleau-Pontys og Jackendorffs tankegang.

Den lange setningen som begynner med «Kanskje er språket ditt» har en komplisert oppbygning, der den inneholder lange digresjoner som avsporer leseren og gir mange ulike assosiasjoner. For å få frem en slags hovedmening i setningen kan det være nyttig å forkorte den litt: «Kanskje er språket ditt [...] selv en senere utgave [...] av steinens innholdsløse bok».

Språket som en senere utgave av «steinens innholdsløse bok» kan være et språk som alltid har vært, og fremdeles er, *innholdsløst*: en lukket bok som vi aldri har forstått og aldri kan forstå, selv om det har gått gjennom store forandringer siden det opprinnelige urlivet. En annen tolkning er også mulig: språket har en gang vært uten mening, men har utviklet seg til noe som kan brukes til å formidle meningsfylt innhold. En slik tolkning forsterkes med leddsetningen hvor evolusjonen blir koblet sammen med utvikling av både kunnskap og mening. Språket er «labyrintisk utsendt» gjennom evolusjonen, noe som i teksten er genialt fremstilt ved hjelp av kun tre viktige faser; «lungefisk», «melkefylte patter» og «oppreist gange». En hel evolusjonshistorie på fem ord. Fra en primitiv eksistens til pattedyr til et mer avansert pattedyr som begynner å utvikle muntlig språk. Dermed kan den utydete skriften fremstå som en del av et urspråk, noe opprinnelig fra mineralriket, som fremtrer som en gåte som vi også en gang har vært en del av, men som nå er totalt ute av rekkevidde for oss etter at vi utviklet språket, som påvirker vår persepsjon av verden.

Kanskje er det assosiasjonene denne passasjen vekker som får Janike Kampevold Larsen til å beskrive «Utstilling X» som et eksempel på «arkeologisering av skrift, men foreløpig uutgravd, til og med uoppdaget» (Kampevold Larsen 2007: 163). Denne oppfatningen av den utydete skriften på svaene som noe arkeologisk kan umiddelbart virke riktig, men er samtidig problematisk forenklet i forhold til «Utstilling X»s komplekse meningsinnhold. Ved å kalle den utydete skriften for «arkeologisk» reduserer Kampevold Larsen det gåtefulle og litt mystiske ved den, og gjør den til noe som er gammelt og uoppdaget, ja, men likevel menneskeskapt. Der «Utstilling X» holder på en spenning mellom den utydete skriften som en «ekte» skrift og som naturlige skriftlignende tegn som finnes på svaene, gjør Kampevold Larsens påstand om at den er en «arkeologisering», den om til kun en skrift som en gang har vært meningsbærende. Like etter kobler hun den ikke lesbare



skriften til materialiteten: «det er med andre ord ikke en lesbar skrift, men *materialitetens egen mottagelighet for betydning* det snakkes om her» (min kursiv) (Kampevold Larsen 2007: 163). Denne formuleringen virker noe underlig. Hvordan kan «materialiteten» ha en «mottagelighet for betydning»? Kan materialiteten sanse og tolke inntrykk?

Mer interessant blir det idet Kampevold Larsen fortsetter:

Det å vite like lite som steinen er i denne sammenhengen ikke å være bundet av kravet om forståelse, der er å kunne «se uten å forstå» – å være en som sanser, mer enn en som danner mening, og som dermed aktiverer den doble betydningen av ordet «sens» – som sans og som betydning (Kampevold Larsen 2007: 164)

«Å kunne se uten å forstå», kun sanse uten å fortolke, vil kreve en tilstand av meditasjon, en tilstand hvor språket i form av den indre stemmen vi konstant er i dialog med kobles av: hvor vi kobler ut språket.

I essayet «Kant's Materialism» trekker Paul de Man frem en passasje fra Kants fremstilling av det dynamisk sublime. Kant mener at man kan få en opplevelse av det sublime til å tre frem ved for eksempel å se på stjernehimmelen. Han presiserer at denne opplevelsen kun er mulig om man samtidig kobler ut fornuften og de logiske kunnskapene man måtte ha om stjernene. For å oppleve stjernehimmelen som sublim må man se den «som dikterne, betrakte den med utgangspunkt i det som viser seg for øyet» (Kant, 1995: 146). Man må la stjernehimmelen tre frem som den er, kun oppleve den, uten å sette i gang en prosess av tolkning og logisk bearbeiding. Paul de Man kommenterer utsagnet om å se verden som dikterne ser den, slik:

No mind, no inside to correspond to an outside, can be found in Kant's scene. [...] The dynamics of the sublime mark the moment when the infinite is frozen into the materiality of stone, when no pathos, anxiety, or sympathy is conceivable; it is, indeed, the moment of a-pathos, or apathy, as the complete loss of the symbolic. (de Man 1996: 126-27)

For de Man danner denne passasjen en apori i Kants fremstilling av det sublime, som ellers er avhengig av en overskridelse av innbildningskraften, av hva sinnet er i stand til å ta inn. Der Kant ellers legger vekt på *følelsen* som vesentlig for det sublime, setter han her, ifølge de Man, alle følelser til side, og lar det følelsesløse og apatiske tre frem, sammen med et «complete loss of the symbolic».

Ulvens «en som kunne se uten å forstå» kan kobles til ønsket om en slik meditativ tilstand, hvor det språklige, det symbolske, er borte fra sinnet. Samtidig er blikket til denne

personen «restaurerende» og hun vil «forstå at her står det ingenting å lese». Andreas Lombnæs tolker denne passasjen slik:

Om tingene rundt oss uunngåelig oppfattes som tegn, så er dette blikket oppmerksom (*sic*) på at tegnene ikke har noen gitt mening. Steinhellene er ryggen på bøker som ikke går an å åpne. Men nettopp et slikt blikk er det som bringer tingen tilbake til (antatt) opprinnelig skikkelse og verdighet, fornyer eller forfrisker, altså restaurerer. (Lombnæs, i Karlsen (red.), 2003: 106)

Å se tingene som dikterne ser dem, uten det symbolske språket, har en mulighet i seg til å skape tingene på nytt, undre seg over dem – en mulighet til å *desautomatisere* persepsjonen av virkeligheten rundt oss, noe som viser til Sjklovskijs tenkning om kunstens funksjon.

### **Språket – «fingre av mening som stryker nær og berører en ikke-mening»**

Teksten beskriver «språket ditt», det nåværende språket, ved at det har «kompliserte vinger eller snarere fingre av mening [som] stryker nær og berører en ikke-mening». Meningen språket inneholder virker flyktig der den beskrives som «vinger eller snarere fingre». Både vinger og fingre kan bevege seg raskt, de kan strekke seg ut og berøre noe – på samme måten som «språket ditt» kan ha mening som strekker seg ut og kan tolkes på forskjellige måter, brukes i nye sammensetninger og med nye ord. Men før eller senere vil språket ikke kunne strekke seg lenger. Det vil møte et skjæringspunkt hvor det støter på en grense for hva det kan uttrykke, en grense hvor det til slutt går over i det innholdsløse.

Anemari Neple mener «Utstilling X» kan leses som en «programerklæring for den bevisstheten om språkets utilstrekkelighet som Ulvens tekster er grunnlagt på» (Neple 2006: 26). Språket vårt innebærer at vi kan være bevisst på det vi ikke forstår: «Altså at vi en gang visste like lite som svaene som stien krysser». Når vi først har oppnådd en forståelse gjennom språk og tatt i bruk en symbolsk tenkemåte er det umulig å gå tilbake til det før-språklige. I møtet med det som ikke betyr noe oppstår en trang i oss til å forstå, noe Ulvens bruk av tegnmetaforene er et uttrykk for.

Neple kaller denne språklige forståelsen et «menneskets privilegium», samtidig som den innebærer at vi må gi avkall på meningsløsheten som står skrevet i steinene (Neple 2006: 23). Meningsløsheten steinene rommer er et tilbakelagt stadium som vi aldri kan nå tilbake til. Neple leser teksten i dialog med Blanchots språk- og litteraturfilosofi, med vekt på hans tenkning om den rene negasjonen som forutsetning for livet, hvor de positive kategoriene: lyset, det meningsfulle, livet, eksisterer under kraften av de negative: mørket, det meningsløse og døden, som vi også var inne på i del II. Å erkjenne de negative kategoriene er for menneskene umulig, noe som vi husker henger sammen med at mennesket er et

språklig vesen og at språket i seg selv er en grunnleggende positiv størrelse. Det er ikke mulig å nå et ingenting gjennom språklig erkjennelse, språket vil alltid inneha et eller annet meningsinnhold. Samtidig invaderer negasjonen på sitt vis likevel språket og eksistensen. Vi må finne oss i å leve i et paradoks mellom det vi kan erkjenne og det umulige, mellom livet og døden (*Ibid*: 24-25)

### **Det labyrintiske**

De lange leddsetningene i perioden som begynner med «Kanskje er språket ditt» utdyper betydningen av hovedsetningen samtidig som de kommenterer den ved å konkretisere prosessen hvor det meningsløse kan ha blitt til noe meningsfylt. Disse lange digresjonene forsinket lesetempoet, forsterker sansningen og skjuler det som blir sagt i hovedsetningen. Å senke lesetempoet var en bevisst strategi fra Tor Ulvens side. I *Vagant*-intervjuet sier han:

Jeg vil gjerne at det skulle være langsomt. Jeg bruker en masse skilletegn, ikke for å skrive stakkato, men for å retardere tempoet. Istedenfor det såkalte episke driv vil jeg at leserne mine skal finne en kontemplativ dimensjon. Jeg kunne tenke meg å skrive en bok som var så langsom at man stoppet på side 30 og ikke leste mer. (Hagen 1996: 24)

Denne tankegangen er ikke bare i tråd med Sjklovskijs tenkning om kunstens funksjon som en forlengelse av persepsjonsprosessen og «den vanskeliggjorte form», men er også vanlig i den modernistiske litteraturen.

Det forsinkete lesetempoet har også en annen funksjon i «Utstilling X».

Assosiasjonene til labyrinter, evolusjon og steinalder skaper tankesprang hos leseren som dekker til hovedmeningen og fører henne ut på stadig nye spor. Det er som om diktet ønsker at leseren skal gå seg vill og miste tråden, slik at hun må stoppe opp og begynne å lese setningen på nytt. I artikkelen «Ariadne's Thread: Repetition and the narrative line» fra 1976 viser J. Hillis Miller til myten om datteren av kong Minos, Ariadne, som hjalp Thesevs å drepe Minotauren på Kreta ved å gi ham et nøste med tråd, så han kunne finne veien ut av labyrinten igjen. Miller kobler denne myten til historien om Arachne. Det felles for disse to fortellingene er at de handler om en tråd og en labyrint i form av henholdsvis en stor murlabyrint og et labyrintisk skjell. Ved å lage et hull midt på skjellet, binde en tråd til en maur og så slippe mauren inn i skjellet klarer Daedalus å gjennomføre den umulige oppgaven å tre en tråd gjennom et skjell (av typen konkyllie). Men i begge historiene ligger det en dobbelthet; samtidig som tråden hjelper Thesevs og Daedalus, skaper den selv en floke: labyrinten viser aldri alle sine hemmeligheter. Miller kobler denne labyrinten til den vanskelig forståelige litteraturen:

It cannot be wholly rationalized. The need for a permutation of the somewhat mysterious elements of the story is intrinsic to the story itself. It is as if no telling of it could express clearly its meaning. It has to be traced and retraced, thread over thread in the labyrinth, without ever becoming wholly perspicuous. Each telling both displays the labyrinthine pattern of relations again and at the same time leaves its «true» meaning veiled. (Miller 1976: 65)

Møtet med «Utstilling X» kan gi en lignende leseopplevelse, i likhet med mange andre tekster av Tor Ulven, for eksempel «Jorden er mye langsommere enn havet» som vi så på i den første delen av oppgaven. Teksten viser frem og dekker til meningen på en gang. Når leseren av «Utstilling X» ser for seg de ulike evolusjonsmessige stadiene som skisseres i teksten, er det lett å miste grepet om det teksten i hovedsak handler om: språket. Teksten blir et sted hvor leseren kan gå seg vill, samtidig som den har en rød tråd og en tydelig logikk – som riktignok skjules mellom lag på lag av tankeprang. Som Arnstein Bjørkly bemerker: «Ulven er ikke så interessert i gåteutvikling som i gåteinnvikling, han floker trådene bevisst sammen i stedet for å nøste dem inn én for én» (Bjørkly 1993: 60). Teksten både skaper og avdekker det labyrintiske på en gang, noe Miller beskriver slik:

The line of Ariadne's thread is at once the means of retracing a labyrinth which is already there, and at the same time is itself the labyrinth, a «rope-walk», according to Ruskin's false etymology, spun from the belly of a spider in mid-web, Ariadne anamorphosed into Arachne. The line, Ariadne's thread, is both the labyrinth and a means of safely retracing the labyrinth. The thread and the maze are each the origin of which the other is a copy, or the copy which makes the other, already there, an origin: *Ich bin dein Labyrinth* ... (Hillis Miller 1976: 68)

Når teksten blir en labyrint leseren på samme tid kan gå seg bort i og prøve å nøste opp i, kan den virke både frastøtende og tiltrekkende på en gang. «Utstilling X» er ugjennomtrengelig, samtidig som den er forbausende lett å lese gjennom.

### **Den utydete skriften og muligheten for å si noe om eksistensen**

Den utydete skriften over svaene har mange fellestrekk med snøskriften og ledetrådene i «Lukkede øyne» og med nettverket av tegn i «(språkløsning)». Alle disse formene for utydete tegn er uttrykk for noe som eksisterer i den materielle virkeligheten, og som i fantasien kan gjøres om til en form for tegn som mer er metaforer for tegn enn tegn i egentlig forstand.

De figurlige tegnene i disse tekstene blir et gåtefullt og underliggjørende element, som vekker en interesse og et ønske i leseren om å finne ut hva de betyr. De tre tekstene i denne delen har også andre fellestrekk der de tar opp alvorlige eksistensielle temaer om tiden, livet og døden, og der de kan sies å diskutere den menneskelige bevisstheten som både gjør oss til det vi er, men som på et vis også skaper en begrensning for opplevelsen vår av verden. Vi kan

aldri komme tilbake til det ubevisste, vi kan aldri leve i og med eksistensen uten å reflektere over den, annet enn som korte øyeblikk i en slags meditativ tilstand. I og med språket som både skaper den bevisste tanken og setter grenser for den på samme tid er vi bundet til en bevisst tilværelse, med all den eksistensielle angsten det kan medføre. Før eller senere treffer vi på en grense hvor meningen tar slutt, hvor det ikke er mulig å tolke mer. De tre tekstene vi har analysert viser denne problemstillingen frem, samtidig som de setter i gang fantasien hos leseren og lar en mulig virkelighet, en mulig mening tre frem.

Det Ulven skriver frem i disse tekstene er språkets mulighet til å fremstille en tenkt virkelighet, men også en opplevelse av noe uutsigelig. Ved hjelp av det abstrakte språket og virkemidler som ironi, paradokser og metaforer er det mulig å få frem en tanke eller idé som er vanskelig å uttrykke direkte. Kunsten består i å få frem noe meningsfylt i det menings- og betydningsløse. Eller, som Ulven sier i avslutningen av essayet «Det uprogrammerbare»: «Hvis vitenskapen arbeider med det som ennå ikke er forstått, så arbeider litteraturen til sist henimot det som ikke kan forstås, det uprogrammerbare. Også om det skulle vise seg å være tomt, som rommet mellom to linjer, hvor ingenting står» (Ulven 1997: 68).

### **Det realistiske**

Hvordan forholder så disse tekstene seg til det realistiske? Alle tre tekstene inneholder elementer som kobler dem til den virkelige verden: alle tre formene for tegn i «Lukkede øyne» er fenomener vi kan finne i den reelle virkeligheten (selv om det forblir uvisst hva sporene etter «de fraværende» består av); «(språkløsning)» omtaler et faktisk eksisterende monument, og gir en inngående og nøyaktig beskrivelse av det, ned til beskrivelsen av det andre nettverket av tegn; i «Utstilling X» finner vi en skrift som (sannsynligvis) er dannet av mønstre i naturen der den går over svaene i skogen, på samme tid som teksten er forankret i en skogsscene.

Samtidig finner vi også i disse tekstene en bevegelse som leder ut og bort fra den reelle virkelighetens objekter, på lignende vis som i de to første delene av oppgaven. Men den utydete skriften fører kanskje i sterkere grad ut over den reelle mimetiske virkeligheten og mer over i det eksistensielle og overskridende. Der asken og snøen i tekstene i del II ble til figurer med et helt annet og mye større innhold enn de konkrete fenomenene de viser til, blir den utydete skriften og tegnene i tekstene i del III også til en slags fantasi-elementer. Ved å bli kalt for tegn, får sporene og mønstrene i naturen en utvidet mening. De tre tekstene med utdydet skrift og tegn kan kanskje i enda større grad enn tekstene i de foregående delene sies å bevege seg ut mot en grenseerfaring – en dobbel bevegelse som inneholder en markering av

hvor grensen for språket og den menneskelige forståelseevnen går, og som samtidig er et forsøk på å overskride disse grensene. På samme tid innfører de et positivt språklig/figurlig begrep for å prøve å gi en erkjennelse av en negativ, meningsløs kategori.

# Konklusjon

I underkant av to uker før denne oppgaven skulle leveres ga *Prosopopeia*<sup>45</sup> ut et nummer med dyr i litteraturen som tema, hvor jeg bidro med et essay basert på to av analysene fra denne masteroppgaven: «En dikter» og «Buketten har ikke lenger». Illustratøren og litteraturviteren Espen Terjesen laget en illustrasjon til dette essayet, som jeg har vært så heldig å få bruke som forsidebilde til oppgaven (Heggernes 2013: 20). Denne illustrasjonen består av et fotografilignende bilde av en skog, hvor vi ser en liten lysning mellom en gruppe trær. Trærne er uten blader, men det er likevel vanskelig å bedømme hvilken årstid det er, siden underlaget på bakken er ubestemmelig, kanskje snø, kanskje gress. Når man ser nærmere på trærne, er de ikke dekket av bark, men av gress, overdimensjonert gress med maur som vandrer over det, og samtidig over og på trærne.

Illustrasjonen lar to lag av virkelighet møte hverandre: en makroverden av trær og skog, og en mikroverden, som også finnes i skogen, blåst opp til en tilsvarende størrelse som trærne. De enorme maurene som vandrer over bildet av skogen fremhever en del av verden som vi vanligvis ikke legger merke til, men som her blir like sentral som skogen, noe som gir dem en figurlig fremstilling. Illustrasjonen tar sannsynligvis utgangspunkt i to fotografier av virkelig skog og virkelige maur, som gjennom en kunstnerisk bearbeiding settes sammen og dermed tilføres et underliggjørende element som fremstiller både maurene og skogen på en ny måte.

På lignende måte som Terjesens illustrasjon klarer Ulven ofte å vise frem ulike lag av virkelighet, gjerne på en gang. Vi så i den første delen av oppgaven at Ulven selv omtalte tekstene sine som *realistiske*. I hans egen forklaring av hva han mener med realisme fremhevet han at tekstene skal si noe om *eksistensen*, og at de må ta utgangspunkt i noe *virkelig*, altså fenomener eller objekter som finnes i virkeligheten. Men på samme tid som beskrivelsene i kortprosatextene til Ulven er pinlig nøyaktige med stor sans for detaljer, setter de reelle elementer sammen på en måte som gir assosiasjoner ut over det konkrete og over i det eksistensielle, og som noen ganger kan lede over i en følelse av noe nærmest sublimt. Så kan man spørre seg om disse tekstene fremdeles kan kalles realistiske.

Vi husker at Aarseth delte realismetenkningen i litteraturvitenskapen i to hovedretninger: en mimetisk tradisjon, og en tradisjon for å oppfatte realisme i litteraturen

---

<sup>45</sup> *Prosopopeia* er et litteraturtidsskrift redigert og utgitt av masterstudentene ved allmenn litteraturvitenskap ved UiB.

som et språklig virkemiddel. Det er vanskelig å sette opp klare skillelinjer mellom disse to hovedretningene, idet de ofte går i hverandre. Ulike teoretikere fremhever forskjellige elementer som vesentlige; Lukács hevder at den mimetiske fremstillingen av karakterer og narrativt plot er det viktigste, mens andre, som de russiske formalistene og Roland Barthes, mener realisme i litteraturen først og fremst er et språklig virkemiddel. Sannsynligvis har Aarseth rett når han påpeker at begge retningene er viktige for å gi en realistisk fremstilling, og at all litteratur består av en *språklig fremstilt* virkelighet.

Tor Ulvens beskrivelser får med nøyaktig og forstørrelsesglassaktig blick på omgivelsene frem alle detaljer ved objektene og scenariene de tar opp, noe som kan kalles en mimetisk etterligning av virkeligheten. Dette er ikke en realisme i Lukács' ånd, som gjengir en sosial og politisk virkelighet med en reell fremstilling av personenes karakter og av en narrativ handling. Det mimetiske i Ulvens tekster befinner seg på et *detaljnivå*, i beskrivelsene av ting eller i relativt stillestående situasjoner. Det finnes lite narrativ handling i Ulvens tekster, men tekstene hans kan kalles realistiske ved at de skildrer en virkelighet som den *oppleves* av det *subjektet* som fremstilles, gjerne med lange innlagte tankerekker og assosiasjoner. På denne måten ser Ulvens realisme også ut til å være forankret i en form for *indre* realisme, som i samsvar med Virginia Woolfs tenkning fremhever det indre bevissthetslivet, og som kan ligne en form for modernistisk, fenomenologisk realisme som den Tania Ørum skisserer opp.

Beskrivelsene av tingene i Tor Ulvens tekster går ofte så nær, og er så kreative, at de vekker det Viktor Sjklovskij kaller *underliggjøring* i leseren. Vi har sett hvordan denne underliggjøringen er et gjennomgående trekk ved Ulvens tekster, og hvordan den dannes både ved de detaljerte beskrivelsene, og gjennom språklige virkemidler som ironi, paradokser og en innføring av underliggjørende elementer, som den figurlige utydete skriften i del III av oppgaven. Denne underliggjøringen er en kunstnerisk bearbeidelse av det reelle som vanskeliggjør lesningen og tvinger leseren til å se tingene på en ny måte. Tingene er fremdeles virkelige, men ikke lenger selvfølgelig for leseren. En problemstilling i forlengelsen av dette er om den desautomatiserte tingen som Sjklovskij streber mot, egentlig kan kalles realistisk. Underliggjøringen skaper en kreativitet hos leseren som får verden til å endre seg litt, til i fantasien å bevege seg bort fra oppfatningen av en stein som bare en stein. Ved å se steinen på en ny måte – som Ulven gjerne gjør i sine tekster – skaper teksten på et vis nye egenskaper ved denne steinen, som den ikke har i den gjengse virkeligheten. I alle fall ikke som vi til vanlig *opplever* virkeligheten.



Hvordan vi opplever den reelle verden er betinget av vår *persepsjon* av den. Ulven ser ut til å være opptatt av å få frem ikke bare virkeligheten, men også det faktum at evnen vår til å oppleve *hele* verden er begrenset. Ulvens tekster viser frem hvordan vår oppfatning av verden er betinget av bevissthetens bearbeiding av sanseinntrykkene vi mottar. Ulven skriver i essayet «En form for ubehag»: «Det er umulig å vite noe om hvordan verden «egentlig» og «objektivt sett» er, siden absolutt all informasjon må passere gjennom vår subjektivitet, i Schopenhauers terminologi: vår forestilling om verden» (Ulven 1997: 26).

Denne begrensede opplevelsen vi har av verden, gjør at Ulvens tekster ved å detaljert beskrive deler av den som vi ikke umiddelbart kan sanse, som for eksempel middene i «Buketten har ikke lenger...», kan få frem en følelse av *overskridelse* av sansene, en anelse av det sublime i kantiansk forstand. Likeså beveger de seg ved hjelp av underliggjøring mot en erkjennelse av grensene for hva vi kan forstå, som for eksempel om steinene kan «oppleve» noe eller bære i seg en viten om verden.

Der Schopenhauer så verden som noe som blir begrenset av det vi kan sanse, gikk vi i del II videre inn i en annen begrensende faktor i møtet med det reelle: *språket* og hvordan det som sådan kan begrense den bevisste tenkningen og oppfattelsen vår av verden. Språket er abstrakt, og bygget på tilfeldige koblinger mellom tingene og språklige uttrykk. Som Merleau-Ponty og Jackendorff viser kan mye tyde på at bevisstheten er tett knyttet sammen med språket, og at vi uten språket ville oppleve verden på en nærmest intuitiv måte.

Språket som på den ene siden hjelper oss til å holde fast på forestillingen om verden i tankene, skaper også en begrensning, ved at det finnes erfaringer som språket ikke kan uttrykke. I del II så vi også på hvordan mange av Ulvens tekster kan sies å markere denne grensen, samtidig som de tøyer den og prøver å si noe om en opplevelse av noe utenfor språket. Ved å ta i bruk språklige figurer får tekstene frem *indre bilder* i leseren, som kanskje kan være beslektet med en form for intuitiv tenkning. Vi så hvordan både Sartre og Blanchot ser for seg disse indre bildene både som en fremstilling av verden, og samtidig som en figurlig fremstilling, hvor språket aldri kan beskrive den reelle virkeligheten *per se*. De indre bildene er samtidig med på å skape en *distanse* til den reelle verden, som gjør at vi gjennom de indre bildene skapt av litteraturen kan gå inn i eksistensielle problemstillinger, som i den reelle verden nesten er for grusomme til at vi klarer å forholde oss til dem.

I den tredje delen av oppgaven analyserte vi tekster med motivet utydet skrift/tegn som et figurlig og underliggjørende element. Denne skriften viser frem reelle objekter som den så kaller for tegn – en slags kombinasjon av det vi fant i tekstene i de to første delene av oppgaven. En beskrivelse av noe fra den reelle virkeligheten blir tilført et element som leder

over i en forestilling, et indre bilde, av en annen, parallell virkelighet. I tillegg tar disse tekstene opp forholdet mellom språk og erkjennelse: de viser frem både hvordan språket setter grenser for hva vi kan erkjenne, og at det kan finnes erfaringer som språket ikke kan uttrykke.

I alle delene av oppgaven finner vi referanser til kunst, eller mulige referanser til kunst. I del I så vi hvordan Ulven hevder at «Tre ørkenvandring» er realistisk fordi teksten tar utgangspunkt i tre surrealistiske bilder, selv om den beskriver karakterer som *går gjennom* disse bildene. I dette resonnementet er Ulvens kriterium for å kalle en tekst realistisk at den beskriver noe som finnes i den reelle verden.

Men de surrealistiske maleriene fremstiller ikke en reell, mimetisk virkelighet, selv om de finnes i virkeligheten som malerier. De gir en *fremstilling* av virkelighet. Ved å inkludere også en kunstnerisk fremstilling av det reelle som del av realismebegrepet innfører Ulven her en realisme som er en etterligning av en etterligning. Maleriet som en konkret gjenstand i verden kan beskrives realistisk, men personer som *går gjennom* dette maleriet er en «realistisk» fremstilling av noe som ikke er mulig i virkeligheten. På denne måten tøyer Ulven den realistiske fremstillingen til også å omfatte nærmest surrealistiske elementer, over og ved siden av lag på lag av mimesis-aktige beskrivelser. Det er altså ofte ikke bare en reell, mimetisk virkelighet vi får fremstilt i Ulvens tekster.

Som vi har sett skjer det også en veksling i Ulvens tekster mellom mimetiske beskrivelser som forankrer teksten i det reelle, i objekter eller fenomener, og assosiative tankerekker som leder ut i nesten filosofiske kommentarer om *eksistensen*, om det å være menneske. Dette er uttrykk for en oppfatning av virkeligheten som noe ustabilt, som om det eneste vi kan vite sikkert om den er det enkelte fenomenet vi til enhver tid dveler ved.

Ulven ser ut til å kombinere en rekke forskjellige former for realisme, hvor en mimesis-aktig realisme og en realisme dannet av språklige virkemidler går sammen på en måte som både får frem det materielle ved de objektene han fremstiller, fenomenene, *og* får frem en indre assosiasjonsrekke som kommenterer et eksistensielt tema. I tillegg til disse fire formene for realisme finner vi innarbeidet spor av en femte form, over og ved siden av vasen av realismefremstillinger: små glimt av det surrealistiske (og noen ganger også det sublime). Tor Ulvens tekster er så komplekse, med så mange lag av virkelighet kombinert med ikke umiddelbart virkelige elementer at de er nærmest umulige å analysere ferdig. Slik blir hver lesning unik – «alltid den første og alltid den eneste».

# Appendiks 1

## En oversikt over Tor Ulvens forfatterskap

- *Skyggen av urfuglen*, Dikt, Oslo, Solum, 1977
- *Etter oss, tegn*, Dikt, Oslo, Gyldendal, 1980
- *Forsvinningspunkt*, Dikt, Oslo, Gyldendal, 1981
- *René Char: Raseri og mysterium*. Gjendiktninger, Oslo, Gyldendal 1985
- *Det tålmodige*, Dikt, Oslo, Gyldendal, 1987
- *Gravgaver. Fragmentarium*. Oslo, Gyldendal 1988
- *Søppelsolen*, Dikt, Oslo, Gyldendal 1989
- *Nei. Ikke det. Historier*, Oslo, Gyldendal, 1990
- *Fortæring. Prosastykker*, Oslo, Gyldendal 1991
- *Samuel Beckett: Til slutt nok en gang og annet søl/Claude simon: Berenikes hår*, Gjendiktninger, Oslo, Solum 1991
- *Avløsning*. Roman, Oslo, Gyldendal 1993
- *Det verdiløse, tekster i utvalg*, Stabekk, den norske lyrikklubben 1993
- *Stein og speil. Mixtum compositum*, Oslo, Gyldendal 1995
- *Etterlatte dikt*, Red. av Henning Hagerup og Morten Moi, Oslo, Gyldendal 1996
- *Essays*, Oslo, Red. av Henning Hagerup og Morten Moi Gyldendal 1997
- *Samlede dikt*, Red. av Henning Hagerup og Morten Moi Oslo, Gyldendal 2000
- *Prosa i samling*, Red. av Morten Moi Oslo, Gyldendal 2001

# Appendiks 2

## Den latinske inskripsjonen

Hele inskripsjonen (rekonstruert) går som følger:

Hic soror et frater viv[i sunt plag]a par[e]ntis,  
Aetate in prima saev[a rapin]a [tuli]t.  
Pompeia his tumulig co[gnomi]ne El[euthe]ris  
Haeret et puer, inmites que[m rapuere] dei.  
Sex(tus) Pompeius Sexti praec[l]a[ro nomine I]ustus,  
Quem tenuit mgn[o noster amore sin]us.  
Infelix genitor gemina [sic morte coa]ctus  
a natis spe<n>rans qui ded[it ipse rog]os,  
amissum auxilium functae post [gaudi]a natae,  
funditus ut traherent invida [fata [l]l]arem.  
Quanta iacet probitas, pietas quam vera [sep]ulta est,  
mente senes aevo sed periere [brev]i.  
Quis non flere meos casus possitq(ue) dolore ?  
[qui d]urare queam bis datus ecce rogis?  
S[i su]nt [di] Manes, iam nati numen habetis;  
[P]er vos cu[r] voti non venit ho[ra] mei?

Det har vært vanskelig å finne noen engelsk oversettelse eller mer informasjon om inskripsjonen. Pär Sandin og Aidan Conti ved LLE har vært behjelpelig med å oversette teksten til svensk. Pär Sandin skriver i en epost datert 7.1.2013:

Hej, nu har jag konsulterat Aidan Conti på latinet som har hjälpt mig med de svåraste passagerna. Vi har inte heller kunnat hitta någon engelsk översättning av denna text, möjligen finns det ingen. Vi är överens om att den italienska översättningen nog är felaktig på åtminstone en punkt. Jag kan ge dig en svensk prosaöversättning, säg till om det är något som du inte förstår så ska jag försöka förklara det/återge på norsk. Det hela låter ganska underligt men det beror på att originaltexten är en olärd persons ansträngda försök att skriva vers.

Sandin/Contis oversettelse lyder slik:

Här levde syster och bror, sin förälders [förlust].  
Det grymma [rovet tog] dem i deras första ålder.  
Pompeia, med tillnamnet Eleutheris, vistas i denna grav,  
och gossen, som de oblida gudarna [rövade],  
Sextus Pompeius, son av Sextus, med det lysande [namnet] Iustus,  
som vår famn höll med stor kärlek,  
den olyckliga fadern, så genom den dubbla [döden] tvingad

av barnen, som [själv] uppställde gravvården, i bävan för  
att stödet gått förlorat, [glädjen] av dottern som dog,  
och för att det illvilliga [ödet] skall utplundra hemmets härd<sup>46</sup> fullständigt.  
Så stor redlighet är fallen, så sann fromhet är begravnen,  
gamla i sinnet gick de ändå under i kort ålder.  
Vem kan låta bli att gråta i smärta över min olycka?  
Hur skall jag kunna uthärda, se, två gånger given åt likbålen!  
Om manerna [= de bortgångnas andar] är [gudar], har ni redan gudamakt, barn,  
varför kommer då inte genom er timmen för min önskans uppfyllande?

---

<sup>46</sup> Ifølge Pär Sandin kan uttrykket «hemmets härd» oversettes til norsk som «hjemmets arne», jmf epost mottatt 29.4.2013.

# Bibliografi

- Aristoteles: «Om diktekunsten», i Eide, Eiliv; Atle Kittang, Asbjørn Aarseth: *Klassisk litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget, Oslo/Bergen, 2007
- Barthes, Roland: «Virkelighetseffekten», i Kittang, Atle; Arild Linneberg; Arne Melberg; Hans H. Skei: *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget, 2. utgave, Oslo/Bergen, 2003
- Bjørkly, Arnstein: «Zygoten og Visigoterne – bruddstykker til en kartografi over Tor Ulvens prosa», *Vagant* nr 4, 1993
- Blanchot, Maurice: «Litteraturens forsvinning» », i *Innriss. Essay i utvalg*, Aschehoug, Oslo, 1996
- Blanchot, Maurice: «Two Versions of the Imaginary», i *The Gaze of Orpheus*, Station Hill Press, New York, 1981
- Blanchot, Maurice: «Å lese», i *Innriss. Essay i utvalg*, Aschehoug, Oslo, 1996
- Bohn, Willard: *The Rise of Surrealism. Cubism, Dada, and the Pursuit of the Marvelous*, State University of New York Press, 2002
- Borge, Torunn; Henning Hagerup: *Skjelett og hjerte: En bok om Tor Ulven*, Tiden forlag, Oslo, 1999
- Christiansen, Atle: «Snø- og knokkeltale», anmeldelse av *Stein og speil*, *Dag og Tid*, 10.januar 1996, i Biblioteksentralen (red.): *Tor Ulven. Forfatterhefte*, Oslo, 2004
- Cobley, Paul (red.): *The Routledge companion to Semiotics and Linguistics*, Routledge, Taylor & Francis group, London og New York, 2001
- Crowther, Paul: *The language of Twentieth-Century Art. A Conceptual History*, Yale University Press, New Haven and London, 1997
- De Man, Paul: «The Concept of Irony» i *Aesthetic Ideology, Theory and History of Literature*, Volume 65, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1996
- De Man, Paul: «Kant's Materialism», i *Aesthetic Ideology, Theory and History of Literature*, Volume 65, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1996
- Fosse, Jon: «Før og etter auget», i *Gnostiske Essay*, Det Norske Samlaget, Oslo, 1999
- Gombricht, Ernst H; *The Story of Art*, Phaidon forlag, 2006
- Greve, Anniken. «Anti-idyllisk menneskesyn og hensynsløs form. Om Tor Ulvens lyrikk», i Karlsen, Ove (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*, Unipub forlag, 2003
- Grøtta, Marit: *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster*, Cappelen Damm AS, 2009
- Grøtta, Marit: «Stein, saks, papir. Tor Ulvens kortprosa», i Karlsen, Ove (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*, Unipub forlag, 2003

- Hagen, Alf van der: *Motgift. Tor Ulven, fra 2 Dialoger*, Gyldendal 1996  
[http://www.oktober.no/nor/media/files/samtale\\_med\\_tor\\_ulven](http://www.oktober.no/nor/media/files/samtale_med_tor_ulven) Lesedato 22.3.2013
- Hagen, Alf van der: «Smertens lakoniske sanger», bokanmeldelse av *Fortæring, Dagbladet*, 14. november 1991, Biblioteksentralen (red.): *Tor Ulven. Forfatterhefte*, Oslo, 2004
- Hartmann, Lone: *Sproglige stilleben. En læsestrategi til Tor Ulvens kortprosa*. Syddansk Universitetsforlag, 2007
- Heggernes, Elisabeth: ««... disse himmelske herskarene». Om maur, midd og andre dyr i Tor Ulvens forfatterskap», *Prosopopeia* nr 3, 2013
- Jackendorff, Ray: «Language in the ecology of the mind», essay i Cobley, Paul (red.) *The Routledge companion to Semiotics and Linguistics*, Routledge, Taylor & Francis group, London og New York, 2001
- Jakobson; Roman: «Om realismen i kunsten», i Heldal, Anders og Arild Linnerg (red.): *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, Gyldendal, Oslo, 1978, s. 50-59
- Kampevold Larsen, Janike: «Tor Ulvens moderne univers», forfatteromtale i *Bergens Tidende*, 16. august 1995, Biblioteksentralen (red.): *Tor Ulven. Forfatterhefte*, Oslo, 2004
- Kampevold Larsen, Janike: *Være vann i vannet, forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap*, Gyldendal Norsk Forlag AS, 2008.
- Kant, Immanuel: *Kritikk av dømmekraften*, Pax forlag A/S, Oslo 1995
- Kulbrandstad, Lars Anders: *Språkets mønstre. Grammatiske begreper og metoder*. 3. utgave, Universitetsforlaget, Oslo, 2005
- Larsen, Peter Stein: «Tor Ulven og modernismens poetik», i Karlsen, Ove (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*, Unipub forlag, 2003
- Lending, Mari: «Utsøkte essays om kunst», anmeldelse av *Essays*, *Aftenposten*, 25. november 1997, Biblioteksentralen (red.): *Tor Ulven. Forfatterhefte*, Oslo, 2004
- Lombnæs, Andreas G.: «Spor av liv/på sporet av liv – Tor Ulvens barokke modernisme», i Karlsen, Ove (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*, Unipub forlag, 2003
- Lothe, Jakob; Christian Refsum og Unni Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 2007
- Lukács, Georg: «Forord til Balzac og den franske realismen», i Kittang, Atle; Linneberg, Arild; Melberg, Arne; Skei, Hans H: *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget, 2. utgave, Oslo/Bergen, 2003
- Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fenomenologi*, Pax filosofibibliotek, 1994
- Miller, Joseph Hillis: «Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line», *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 57-77, <http://www.jstor.org/stable/1342873>.

Lesedato 14.11.2012

- Neple, Anemari: *Anskuelsens akvarium. Erkjennelsesproblematikk og grenseerkjennelse i Tor Ulvens sene prosa, med vekt på fire historier fra Vente og ikke se*, Masteroppgave UIB, 2006
- Olsen, Michel: «Realisme», i Holmgaard, Jørgen (red.): *Gensyn med realismen*, Center for Æstetik og Logik, Aalborg Universitet, 1996
- Olsson, Bernt; Algulin, Ingemar: *Litteraturens Historia i Världen*, Norstedts Akademiska Förlag, Stockholm, 2005
- Peirce, Charles Sanders: «Logic as semiotic: the theory of signs», i Copley, Paul (red.): *Communication theories. Critical concepts in media and cultural studies*. Vol I, Routledge, Taylor & Francis group, London and New York, 2006
- Robinson, Douglas: *Estrangement and the somatics of literature: Tolstoy, Sjklovskij, Brecht*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2008
- Sartre, Jean-Paul: *The Imaginary*, Routledge, Taylor & Francis Group, London og New York, 2004
- Saussure, Ferdinand de: *Course in General Linguistics*, Columbia University Press, New York, 2011
- Schopenhauer, Arthur: *Verden som vilje og forestilling*, Bokklubbens kulturbibliotek, 2007
- Sjklovskij, Viktor: «Kunsten som grep», i Kittang, Atle; Arild Linneberg; Arne Melberg, Hans H. Skei: *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget, 2. utgave, Oslo/Bergen, 2003
- Stokoe, William: «The origins of language», i Copley, Paul (red.): *The Routledge companion to Semiotics and Linguistics*, Routledge, Taylor & Francis group, London og New York, 2001
- Sætre, Lars: «Maurice Blanchots essay «From Dread to Language» – Ei lesing», Institutt for lingvistik og litteraturvitenskap, UiB, 1995. (Ikke publisert)
- Thon, Peter: «Bruegel's The Triumph of Death Reconsidered», *Renaissance Quarterly*, Vol. 21, No 3, høst 1968, s 289-99, <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/2859416>, lesedato 6.5.2013
- Ullmann, Linn: «Smertefullt øyeblikk», bokomtale av *Avløsning*, *Dagbladet* 28.mai, 1993, i Biblioteksentralen (red.), *Tor Ulven. Forfatterhefte*, Oslo, 2004
- Ulven, Tor: «Det uprogrammerbare», i Ulven Tor: *Essays*, Gyldendal norsk forlag AS, Oslo, 1997
- Ulven, Tor: «En form for ubehag», i Ulven Tor: *Essays*, Gyldendal norsk forlag AS, Oslo, 1997



Ulven, Tor: «Triptykon mot det hvite. Om Emil Boysons dikteriske prosjekt», i Ulven Tor: *Essays*, Gyldendal norsk forlag AS, Oslo, 1997

Ulven, Tor: *Prosa i samling*, Gyldendal norsk forlag AS, Oslo, 2001

Ulven, Tor: *Samlede dikt*, Gyldendal norsk forlag AS, 1999

Woolf, Virginia: Modern fiction, i McNeille, Andrew, (red.): *The Essays of Virginia Woolf. Volume 4: 1925 to 1928*. London: The Hogarth Press, 1984:  
<http://www.massey.ac.nz/massey/fms/Colleges/College%20of%20Humanities%20and%20Social%20Sciences/EMS/Readings/139.105/Additional/Modern%20Fiction%20-%20Virginia%20Woolf.pdf> Lesedato 5.4.2013

Wulfsberg, Marius: «Sitt kjære, fortell», anmeldelse av *Etterlatte dikt, Klassekampen*, 3. november 1996, Biblioteksentralen (red.): *Tor Ulven. Forfatterhefte*, Oslo, 2004

Ørum, Tania: «Modernismens realisme», i Holmgaard, Jørgen (red.): *Gensyn med realismen*, Center for Æstetik og Logik, Aalborg Universitet, 1996

Aarseth Asbjørn: *Realismen som myte*, Universitetsforlaget, Bergen, 1981

## Nettressurser:

Store Norske Leksikon:

- Om glass, 2012: <http://snl.no/glass/materiale> Lesedato 6.5.2013
- Om skole og utdanning i Norge [http://snl.no/Skole\\_og\\_utdanning\\_i\\_Norge](http://snl.no/Skole_og_utdanning_i_Norge) Lesedato 29.04.2013

## Bilder i del I

Hopper, Edward: [www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628) Lesedato 11.5.2013

## Bilder i del II:

Illustrasjon av Matteus fra Ebbo-evangeliet, som befinner seg i Épernay, Frankrike,  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint\\_Matthew2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Matthew2.jpg) Lesedato 4.5.2013,  
For mer om evangelistportretter, se eventuelt også:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Evangelist\\_portrait](http://en.wikipedia.org/wiki/Evangelist_portrait) Lesedato 11.5.2013

Holbein, Hans: *Georg Gisze, a German merchant in London*.  
Lastet ned fra [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holbein,\\_Hans\\_-\\_Georg\\_Gisze,\\_a\\_German\\_merchant\\_in\\_London.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holbein,_Hans_-_Georg_Gisze,_a_German_merchant_in_London.jpg) Lesedato 2.5.2013

Vermeer, Jan: *The milkmaid*. Lastet ned fra  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vermeer\\_-\\_The\\_Milkmaid.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vermeer_-_The_Milkmaid.jpg) Lesedato 2.5.2013.

Ukjent opphavsmann: *Trionfo della Morte* fra Palermo,

<http://www.arte.it/opera/trionfo-della-morte-3225> Lesedato 2.5.2013

### **Retoriske begreper:**

Silva Rhetoricae, <http://rhetoric.byu.edu/> Lesedato 18.4.2013

### **Om typografi:**

<http://www.typografi.no/pages/nettsted/leksikon.aspx?aID=373&kID=48&eid=21>  
Lesedato 6.5.2013

### **Bilder omtalt i del III**

Kalf, Willem: *Stilleben med nautilusbeger*, fra 1662:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Still\\_Life\\_with\\_Chinese\\_Bowl\\_and\\_Nutilus\\_1662\\_Willem\\_Kalf.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Still_Life_with_Chinese_Bowl_and_Nutilus_1662_Willem_Kalf.jpg) Lesedato 25.4.2013

### **Om innskriften i appendiks til del III:**

<http://www-personal.umich.edu/~bkh/epigraph/romeSites.htm>,  
[http://archeoroma.beniculturali.it/ParoleDiPietra/epigrafi\\_5pompeia.htm](http://archeoroma.beniculturali.it/ParoleDiPietra/epigrafi_5pompeia.htm)  
[http://romanticaemodern.altervista.org/ap\\_c11.htm](http://romanticaemodern.altervista.org/ap_c11.htm) Lesedato 25.4.2013

### **Om via Appia:**

<http://www.aviewoncities.com/rome/viaappia.htm> Lesedato 24.4.2013